National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Services des thèses canadiennes

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

NL-339 (r.86/06)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LES DEUX DERNIERES ENIGMES DU SPHINX: PROUST ET LAINE A LA RECHERCHE DE VERMEER

BY

CAROLYN HOYT

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1986

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-30335-2

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Carolyn Hoyt

TITLE OF THESIS: Les deux dernières énigmes du Sphinx: Proust et Lainé à la recherche de Vermeer

DEGREE: M. A.

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1986

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Carolyn S. Hoyt
(Student's signature)

Box 483 College Heights
(Student's permanent address)
Alberta T0C 0Z0

Date: February 4, 1986

"No poet, no artist of any art,
has his complete meaning alone."

T. S. Eliot

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "Les deux dernières énigmes du Sphinx: Proust et Lainé à la recherche de Vermeer"

submitted by Carolyn Hoyt in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts

.....
Supervisor

.....

.....

Date: 22 October 1985

Dédicace

Au Docteur R. Wilcocks,
dont les suggestions, l'encouragement, les critiques, et l'humour
ont rendu le travail un plaisir,
un grand merci.

A mon mari,
dont l'amour de l'art est contagieux,
aussi un grand merci.

Abstract

Not only Vermeer and his paintings, but also a painterly type of description, enter largely into the novels of Proust and Lainé, A la Recherche du temps perdu and La Dentellière, respectively. This shared treatment of Vermeer and the plastic arts in the two novels merits examination.

An analysis of these elements reveals that Lainé appears to have adopted, partly in jest and partly for reasons of suitablity, a method used by Proust of representing with the description of paintings and the use of painterly descriptions, memory images and dreams that do not completely correspond to reality and which are the raw material of art.

Abstract

Non seulement Vermeer et ses tableaux, mais aussi une sorte de description picturale, entrent en grande mesure dans les romans de Proust et de Lainé, A la Recherche du temps perdu et La Dentellière, repectivement. Le fait que les deux auteurs traitent de Vermeer et des arts plastiques dans leurs romans mérite l'examen.

L'analyse de ces éléments révèle que Lainé semble avoir adopté, en partie pour plaisanter et en partie pour des raisons de pertinence, une méthode utilisée par Proust de représenter, par la description de tableaux et par une sorte de description picturale, les images de la mémoire et de rêves qui ne correspondent pas tout à fait à la réalité et qui sont la matière première de l'art.

TABLE DES MATIERES

Chapitre — Page

I. INTRODUCTION.....1

NOTES.....7

II. DE VERMEER A PROUST.....9

NOTES.....69

III. DE VERMEER A LAINE EN PASSANT PAR PROUST.....75

NOTES.....111

IV. CONCLUSION.....115

NOTES.....121

BIBLIOGRAPHIE.....123

Abréviations

Les lettres RTP suivies du numéro de page se rapportent au roman de Proust, A la Recherche du temps perdu (Le Temps retrouvé y est compris), édition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré en 3 vols., Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1966.

La lettre D suivie du numero de page se rapporte au roman de Lainé, La Dentellière, Collection Folio, Gallimard, 1974.

I. Introduction

Dans le premier volume du grand roman de Proust, Charles Swann est supposé être en train de faire une étude sur Vermeer (RTP I, 198). René Huyghe a noté que chaque mention du nom du grand peintre semble marquer une étape dans l'évolution de la liaison d'Odette avec Swann.[1] Lorsqu'ils viennent de se rencontrer, Odette invite Swann à prendre du the chez elle. Swann " allègue . . . des travaux en train, une étude . . . sur Ver Meer de Delft" (RTP I, 198). La réponse d'Odette montre à la fois l'intérêt qu'elle porte à Swann et sa propre lacune, son ignorance:

> Je comprends que je ne peux rien faire, moi chétive, à côté de grands savants comme vous autres. . . . Je serais comme la grenouille devant l'aréopage. Et pourtant j'aimerais tant m'instruire, savoir, être initiée. . . . Vous allez vous moquer de moi, ce peintre qui vous empêche de me voir . . . , je n'avais jamais entendu parler de lui: vit-il encore? Est-ce qu'on peut voir de ses oeuvres à Paris, pour que je puisse me

> représenter ce que vous aimez, devinez un peu ce qu'il y a sous ce grand front qui travaille tant, dans cette tête qu'on sent toujours en train de réfléchir, me dire: voilà, c'est à cela qu'il est en train de penser. Quel rêve ce serait d'être mêlée à vos travaux! (RTP I, 198)

Plus tard, Odette vient interrompre cette étude à laquelle il s'est remis (RTP I, 240). Plus tard encore, elle se désintéresse complètement de Vermeer:

> Pour Ver Meer de Delft, elle lui demanda s'il avait souffert par une femme, si c'était une femme qui l'avait inspiré, et Swann lui ayant avoué qu'on n'en savait rien, elle s'était désintéressée de ce peintre. (RTP I, 241)

Et puis, Vermeer devient un vieux souvenir:

> Mme Swann se mit à rire: "C'est une dame qui passe pour avoir été très éprise de Charles", m'expliqua-t-elle du même ton dont, un peu avant, en parlant de Ver Meer de Delft, que j'avais été étonné de voir qu'elle connaissait, elle m'avait répondu: "C'est que je vous dirai que Monsieur s'occupait beaucoup de ce peintre-là au moment où il me faisait la cour. N'est-ce pas, mon petit Charles?" (RTP I, 534)

En outre de cette fonction, comme indicateur des étapes dans la relation entre Swann et Odette, la mention du nom de Vermeer semble souligner trois des thèmes essentiels du roman de Proust: l'amour, la mort et l'art. Juliette Monnin-Hornung a remarqué qu'en plus de compagnon des amours de Swann, Vermeer est le témoin indirectement responsable de la mort de Bergotte (RTP III, 186-88, 201), et il est le terme de comparaison le plus frappant pour faire comprendre à Albertine l'art d'un Dostoïewski (RTP III, 377-78).[2] D'après ce que dit Proust dans une lettre à J.-L. Vaudoyer, Vermeer fut son peintre préféré depuis l'âge de vingt ans.[3]

La question se pose: y a-t-il quelque rapport entre cette préoccupation du peintre hollandais de la part de Proust et celle de Pascal Lainé, lauréat du Prix Goncourt en 1974 pour son roman qui porte le même titre que le seul tableau de Vermeer au Louvre: La Dentellière?[4] Dans ce roman, c'est le personnage principal féminin qui ressemble, d'après celui qui narre, au

> sujet d'un de ces tableaux de genre où la composition, l'anecdote suscitent leur modèle comme enchâssé dans son geste. Cette manière qu'elle avait, par exemple, de pincer entre ses lèvres les epingles à cheveux quand elle refaisait son chignon! Elle était Lingère, Porteuse d'eau, ou Dentellière. (D, 17)

Et c'est la dernière appellation qui ne la quitte pas à travers le roman.

En contemplant les tableaux de Vermeer et en considérant leur appréciation croissante après 1850 en France, on comprend la fascination qu'ils exercent sur Proust et Lainé. De tous les peintres des trois siècles passés, aucun n'a laissé tant de questions non résolues sur lui-même, sur ses buts, ses théories et ses influences que cet homme qu'on appelle le "Sphinx de Delft". Vermeer s'écarte de la plupart des peintres importants à cause du petit nombre de tableaux qui nous restent de l'oeuvre de toute sa vie: les spécialistes les plus respectés ne lui en attribuent qu'entre vingt-neuf et trente-six. Peu de peintres importants ont sombré dans l'insignifiance pendant cent cinquante ans après leur mort, comme Vermeer. Néanmoins, le legs de Vermeer se distingue par sa qualité extraordinaire. Ce qu'il y a d'énigmatique dans le regard de ses femmes et sa façon d'appliquer la peinture de telle sorte que le tout luise discrètement comme une perle sont peut-être deux des traits les plus saillants de ses tableaux. Ce sont des tableaux de genre qui atteignent à une perfection qu'on ne voit que rarement.[5]

L'affinité de Proust et Lainé pour Vermeer attire notre attention sur la possibilité d'un rapport entre leurs romans. Et, en effet, il existe encore d'autres termes de comparaison: par exemple, une grande partie de chaque roman se déroule dans la meme ville sur la côte du nord de la France, Cabourg.[6] Une certaine façon comparable de "voir" et de décrire, par laquelle les auteurs ont recours aux arts plastiques est aussi évidente dans les deux romans. L'évolution d'une oeuvre d'art littéraire, qui est la fable des deux romans, se comprend parfois en termes de confection d'une oeuvre d'art plastique dans chacun.

Est-il possible que Lainé, en adoptant quelques-unes des particularités proustiennes, prenne au sérieux quelques aspects de son esthétique en même temps qu'il explore les clichés du roman trivial d'une manière satirique, ce que remarque avec justesse B. Sändig?[7] En effet, je voudrais avancer la notion que Lainé, en prenant le titre d'un tableau de Vermeer comme titre de son roman, renvoit à Vermeer, mais en tenant compte de Proust. C'est-à-dire qu'il voit l'oeuvre de Vermeer, les arts plastiques en général et leurs possibilités pour le roman à travers les yeux de Proust et son esthétique. Il le parodie bien sûr; mais il apprécie néanmoins la valeur des arts plastiques pour l'oeuvre littéraire autant que Proust. C'est donc à cette question que je m'adresse dans cette étude, et je propose la considération du thème de Vermeer de Delft dans la Recherche du temps perdu et dans La Dentellière comme point de départ.

Vermeer, dans l'oeuvre de Proust, a déjà été le sujet de plusieurs études de critiques respectés de la littérature française et de l'art hollandais, tels René Huyghe et Germaine Brée. Un plus grand nombre ont étudié le sujet de la peinture en général dans l'oeuvre de Proust.[8] Leurs recherches appronfondies ont énormément facilité ma tâche, mais je fais un écart par rapport à leurs méthodes. J'étudie la question de l'oeuvre de Vermeer dans la Recherche de Proust en rapprochant les deux artistes sur plusieurs zones d'accord non étudiées jusqu'à ce moment en profondeur. J'ai trouvé des "surimpressions" de tableaux de Vermeer dans la Recherche non encore mentionnées dans la littérature critique et d'autres allusions à l'oeuvre de Vermeer et au tableau de genre hollandais qui éclairent un peu plus l'influence de ce peintre sur

l'esthétique de Proust.

Les recherches sur La Dentellière de Pascal Lainé, par contre, sont rares. Je me fie dans ce domaine principalement au texte lui-même, à l'étude sociologique de Lainé, La Femme et ses images[9] et à quelques articles et interviews publiés lors de sa réception du prix Goncourt en 1974. C'est surtout en rapprochant le texte de Lainé avec celui de Proust que j'ai fait des découvertes en ce qui concerne La Dentellière.

Notes

[1] Toute référence dans cette étude à l'oeuvre de Proust, A la Recherche du temps perdu, renvoit à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1954); René Huyghe, "Affinités électives: Vermeer et Proust," L'Amour de l'Art, 17 (1 janvier 1936), 8; à voir aussi, Juliette Monnin-Hornung, Proust et la peinture (Genève: Droz, 1951), 57.

[2] Monnin-Hornung, 58.

[3] Correspondance générale de Marcel Proust, ed. Robert Proust et Paul Brach (Paris: Plon, 1955), IV, 86-87; à voir aussi, André Malraux, A la Recherche de Marcel Proust (Paris: Hachette, 1949), p. 192.

[4] Toute référence dans cette étude à La Dentellière de Pascal Lainé renvoit à l'édition Collection Folio (Paris: Gallimard, 1974); Vermeer, La Dentellière, Musée du Louvre, Paris; Illus. 29 dans le "Catalogue des oeuvres," Tout l'oeuvre peint de Vermeer, documentation par Piero Bianconi, trad. par Simone Darses (Paris: Flammarion, 1968). Toute référence dans cette étude aux tableaux de Vermeer renvoit au catalogue de Bianconi.

[5] Hans Koning et les éditeurs des livres Time-Life, The World of Vermeer, Time-Life Library of Art, rp. 1977 (Alexandria, Virginia: Time-Life Books, 1967), pp. 9, 169; André Blum remarque qu'on semblait

avoir oublié Vermeer pendant plus que cent cinquante ans dans Vermeer et Thoré-Bürger (Genève: Mont-Blanc, 1946), p. 9; Lawrence Gowing utilise la métaphore de la perle pour l'oeuvre de Vermeer dans Vermeer, 2e éd. (New York: Harper and Row, 1970), p. 43.

[6] Ceci dit, nous tenons compte, toutefois, de l'argument de Gérard Genette en faveur de la totale fictionalité de l'univers proustien, selon lequel "aucun document exterieur à la Recherche, et spécialement pas une bonne biographie de Marcel Proust, s'il en existait, ne pouvait nous renseigner ni sur ces événements, ni sur cet acte narratif . . . ." Figures III (Paris: Seuil, 1972), p. 73.

[7] Brigitte Sändig, "Pascal Lainé: Die Spitzenklöpplerin," Die Weimarer Beiträge, 22, 7 (1976), 164.

[8] Quelques-uns de ces spécialistes sont les suivants: Maurice Chernowitz, David F. Wakefield, Juliette Monnin-Hornung, J. T. Johnson, Jr.

[9] Lainé Pascal, La Femme et ses images (Paris: Stock, 1974).

II. De Vermeer à Proust

"Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté."
Baudelaire

Même si Louis XIV n'appréciait pas les maîtres hollandais, comme le dit le narrateur de la Recherche (RTP II, 945), quelques Français après lui compensèrent de ce manque d'enthousiasme, tel Proust. Tout le long de son roman monumental, qui passe parfois pour un manifeste d'esthétique, le nom de Vermeer apparaît et semble signifier la quintessence de l'art. Swann fait une étude sur Vermeer; les étapes de son amour pour Odette sont marquées du nom de Vermeer; la mort de Bergotte se distingue parce qu'elle a lieu devant La Vue de Delft, tableau de Vermeer qui se trouve maintenant au Mauritshuis, à La Haye; le narrateur prend l'oeuvre de Vermeer comme exemple pour expliquer une question d'esthétique à Albertine. De plus, savoir le nom de Vermeer, connaître son oeuvre, semblent être des indices du niveau de culture des différents personnages du roman. Le narrateur est étonné en parlant à Odette de voir qu'elle connaît Vermeer (RTP I, 534). Le duc de Guermantes montre son manque d'instruction et son orgueil, d'après le narrateur, parce qu'il n'avait pas remarqué en visitant le musée de La Haye les qualités extraordinaires de La Vue de Delft et ne veut pas l'admettre; il dit simplement: "Si c'est à voir, je l'ai vu" (RTP II,

523-24). Le nom de Vermeer sert à truffer la conversation de Mme de Cambremer (RTP II, 814). Emailler la conversation du nom de Vermeer devient du snobisme.

Mais les connaissances de Proust dans le domaine des arts plastiques, et surtout en ce qui concerne Vermeer, son peintre préféré, dépassent le snobisme de Mme de Cambremer et le dilettantisme parfois exposé par Swann. Proust inclut dans son roman une allusion à la découverte d'un nouveau Vermeer, Toilette de Diane (RTP I,353), ce qui indique une conscience vive de la part de Proust des recherches sur Vermeer qui se faisaient à l'époque. De plus, nous savons que Proust regardait avec avidité des réproductions des tableaux des maîtres et lisait des livres des spécialistes en art. Il savait quels tableaux se trouvaient dans les différents musées d'Europe même si sa mauvaise santé ne lui permettait pas de les visiter dans les dernières années de sa vie. Il avait souffert lui-même des malaises sévères en se rendant, comme son personnage Bergotte, à l'exposition d'art hollandais au Jeu de Paume pour voir quelques tableaux de Vermeer en 1921.[1]

Mais dans la Recherche où il se trouve décrites tant de peintures, par exemple, celles de l'artiste fictif Elstir, il ne se trouve aucune description détaillée d'un tableau de Vermeer. Je veux néanmoins appuyer et élargir la notion qu'avance G. Brée[2] qu'une compréhension précise de l'oeuvre de Vermeer pénètre dans plusieurs aspects de la Recherche et dans grand nombre d'idées esthétiques présentées par le narrateur. L'influence prend parfois la forme de "surimpression", pour utiliser le mot de Brée. C'est-à-dire qu'une toile de Vermeer se pose parfois sur une autre impression. Parfois c'est une affinité profonde

entre la conception d'art de Proust et celle qui se manifeste dans les tableaux de Vermeer. C'est aussi une façon de considérer le temps et, je voudrais suggérer, de regarder la femme. Parfois Proust semble désespérer d'atteindre au niveau d'art exemplaire qu'il trouve chez Vermeer.

Le pont qui se lance ainsi de l'oeuvre de Vermeer envers celle de Proust aurait été impossible si la tendance de l'art à l'epoque n'avait pas été vers une synthèse, vers une compréhension de l'interdépendance de tous les arts. Car avec le grand roman de Proust le désir mégalomane du 19^{e} siècle de réunir tous les arts dans une seule oeuvre atteint, dans un certain sens, à une apogée. Vers 1890 Wagner faisait toujours fureur et les théories synthétiques de l'art des symbolistes étaient répandues. Bien que Proust ne succombe jamais aux tendances les plus extrêmes du symbolisme, son style et sa conception de l'art réflètent grand nombre des préoccupations de ses contemporains, remarque Wakefield.[3] L'interdépendance de tous les arts est à la base de la Recherche. Dans Le Temps retrouvé, quand Proust avance les principes qui le guident dans l'écriture de son roman et qui guideraient le narrateur dans son entreprise aussi, on voit qu'il utilise des exemples des arts plastiques pour expliquer ce qu'il veut exprimer en ce qui concerne la littérature. Qu'on me permette de citer in extenso ce passage capital:

> La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature: cette vie qui, en un sens, habite à chaque

> instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". Notre vie, et aussi la vie des autres: car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après, qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial. (RTP III, 895-96)

La vision unique de Vermeer de l'univers se révèle donc à Proust, même après les années qui les séparent et même si nous tenons compte des genres différents qu'ils représentent: la peinture et la littérature.

En effet, comme nous le verrons, c'est grace au "rayon spécial" de Vermeer et d'autres artistes que Proust put sortir de lui et nous révéler lui-même la façon dont lui apparaît le monde et l'éclaircir.

Il est peu étonnant que Lainé et Proust s'intéressent à ce peintre mystérieux. Les tableaux de Vermeer fascinèrent toute une génération lors de leur redécouverte en France après que La Vue de Delft eut fait une grande impression à Etienne Joseph Théophile Thoré (connu aujourd'hui sous le nom de Thoré-Bürger). Ce jeune aristocrate-journaliste-photographe alla à La Haye en 1842. Il s'intéressa tout de suite à ce peintre qui, d'après lui, mériterait d'être connu en France. Il passa dix années à la recherche des tableaux de Vermeer, qu'il nomma "le Sphinx". De la vingtaine de tableaux de Vermeer qu'on reconnaît aujourd'hui Thoré-Bürger identifia les deux tiers. Il publia ses opinions et ses découvertes à propos de Vermeer dans une série d'articles et, par la suite, dans un petit livre en 1866.[4]

Jusqu'à ce moment-là le nom de Vermeer sombrait dans l'insignifiance. Pendant sa vie, ses tableaux n'eurent pas d'effet important sur le monde de l'art. Nous savons qu'on respectait cependant Vermeer comme artiste et comme citoyen de sa ville. Nous savons de plus qu'il tomba dans l'indigence avant sa mort et qu'il laissa huit enfants mineurs, une femme et des dettes. Ces détails à part, on sait très peu de sa vie.[5]

On fait une conjecture seulement en nommant Carel Fabritius comme professeur de Vermeer parce que, lui aussi, il s'intéressa aux effets de la lumière et utilisa un arrière-fond clair. Un éditeur à Delft le mentionna avec Vermeer dans un poème écrit après la mort de Fabritius

dans l'explosion de la poudrière en 1654. C'est la seule louange publique de l'art de Vermeer offerte par ses contemporains.[6]

A l'exception de quelques voix isolées, comme celle de Joshua Reynolds en 1781, ce serait un public de deux siècles plus tard qui parlerait en faveur de Vermeer et qui apprécierait son "rayon spécial". Proust fait partie de ce public. Depuis le moment où il vit à la Haye le 18 octobre 1902 pour la première fois La Vue de Delft, il savait qu'il avait vu le plus beau tableau du monde. Il connaissait déjà sans doute La Dentellière de Vermeer qui se trouvait, et qui s'y trouve toujours, au Louvre. Nous savons qu'il avait vu aussi des réproductions photographiques de quelques autres tableaux de Vermeer. Juste avant la grande exposition de peinture hollandaise au Jeu de Paume en 1921, qui compta La Vue de Delft, La Laitière et La Tête d'une Jeune Fille de Vermeer, Proust s'y prépara en lisant des articles sur Vermeer de Léon Daudet et de Vaudoyer et peut-être aussi de Clotilde Misme. Le mystère de ce peintre qui ne tint pas à être vu de la posterité et ne savait pas ce qu'elle pensait de lui, fascina Proust.[7]

Comme à l'époque de Proust, aujourd'hui il ne reste du legs de Vermeer qu'une vingtaine de tableaux, extraordinaires à cause de la perfection de la technique, de la luminosité qui en émane et de l'énigme de leur sujet. En les considérant nous nous demandons ce que ce peintre voulait transmettre, quelles étaient ses préoccupations. Pourquoi représente-il toutes ces femmes qui ne sont parfois qu'une présence, un glissement dans les deux mêmes pièces silencieuses et qui semblent si éloignées de nous? Nous ne trouverons pas de réponse à ces questions dans les documents de la vie de Vermeer. Il faudra plutôt regarder les

tableaux eux-mêmes et les considérer dans le contexte de l'art du 17e siècle en Hollande. Après, il faudra considérer leur rapport l'un à l'autre et essayer de trouver de cette facon un développement thématique. Je crois qu'on arrivera à une certaine compréhension du pouvoir qu'exerce Vermeer sur les spectateurs du 20e siècle, tel Proust: une certaine révérence pour la vie et un effort pour la capturer dans une oeuvre d'art pour l'éternité.

Pour situer Vermeer dans le contexte de l'histoire de l'art et dans le monde de ses contemporains, car il n'était pas tout à fait une "énigme" à une époque où rien ne lui ressemble ni l'explique, comme le veut le narrateur de la Recherche (RTP III, 377), il faut d'abord tenir compte du progrès fait dans tous les domaines des connaissances naturelles en Hollande au 17e siècle et avant. Les plus progressistes rejettent les textes et les théories des anciens pour embrasser totalement les nouvelles découvertes de première main. S. Alpers remarque que la nouvelle confiance en cette technologie qui améliore la vue humaine mène les avant-gardes à priser les images et les spectacles de toutes sortes comme la base de nouvelles connaissances. Il s'ensuit que pour ceux qui sont à la pointe du progrès, l'art, ou la fabrication d'images, s'associe aux tâches pratiques, telles l'anatomie, la cartographie, la zoologie et la botanie.[8]

En effet, il paraît que, d'après la facon hollandaise de penser, les images, les cartes, l'histoire naturelle à cette époque-là ont les mêmes moyens et la même fin: la description des choses vues. Alpers, dans son livre, met en relief l'influence de ce point de vue sur l'art de la Hollande, point de vue qui distingue traditionnellement l'art du

nord de l'art du sud. Les Hollandais s'interessent plus à observer les phénomènes naturels de ce monde et à en témoigner qu'à dramatiser un événement, par exemple. Pour ceux du nord, le monde est antérieur à l'homme qui le rend visible par son art. Par contre, pour ceux du sud, l'homme est antérieur au monde et il ordonne sa présence.[9]

La façon d'aborder la peinture des Hollandais fut donc fragmentaire au 17e siècle par comparaison avec la peinture du sud ou le jugement de l'artiste sélectionne et ordonne les éléments qui apparaîtraient sur la toile pour donner une proportion juste au tout. La nature vue l'emporte chez les peintres hollandais sur l'esprit créateur dont le style personnel de l'artiste est la marque. Les porte-parole de l'art en Hollande déconseillaient même le style personnel aux artistes de leurs pays. Ces peintres se souciaient en conséquence la plupart du temps que chaque élément représenté eût autant d'importance que n'importe quel autre. C'est-à-dire que l'oeil de l'artiste regarde chaque détail de son sujet avec la même insistance, ce qui exige un infini de petits regards aussi du spectateur. Alpers appelle cette mode descriptive. Les traits les plus saillants de cette technique sont la fragmentation et la mise en place arbitraire du cadre.[10]

Il existait plusieurs courants dans le monde de l'art pictural en Hollande au temps de Vermeer. Dans cette étude il faut surtout considérer le tableau de genre, la nature morte et le paysage.

La peinture n'avait que récemment abandonné sa tradition comme art qui devait inspirer une crainte révérentielle devant les sujets religieux en Hollande au 17e siècle. Depuis ce temps-là, le pas vers un art qui rendait gloire aux princes mondains n'était pas aussi radical et

difficile que celui vers un art qui célébrait la vie quotidienne: le tableau de genre. L'artiste hollandais du debut du 17e siècle hésitait encore à peindre les vues de la vie quotidienne toute simple. Il sentait toujours le besoin de substance dans le tableau, et pour cette raison il y mêlait l'anecdote et l'allégorie cachée. Néanmoins, les tableaux de cette époque ne sombraient que rarement dans la sensiblerie de quelques tableaux de genre du 18e siècle et du 19e siècle. Quelques-uns des tableaux de genre hollandais du 17e avaient des sujets tapageux: mais plus tard, les sujets devenaient plus subtils jusqu'à ce qu'ils ressemblassent presque aux natures mortes. La façon de laquelle le peintre voyait et notait ce qu'il percevait devenait plus importante que son sujet. A la fin de ce développement se situe Vermeer.[11]

La nature morte, qui, d'après le narrateur de la Recherche, nous fait rendre compte de la beauté là où nous ne nous figurons jamais qu'elle soit (RTP I, 869), a son origine dans les ouvrages religieux et dans les portraits du 15e siècle en Hollande, dont les étalages d'aliments faisaient parfois partie. De plus en plus ces objets inanimés intéressaient les peintres hollandais comme seul sujet d'un tableau. Vers le milieu du 17e siècle le genre acquit un nom: stilleven.[12]

Les Hollandais du 17e siècle furent aussi les pionniers dans le domaine, depuis très répandu, du paysage; ils servaient de lien entre les peintres hollandais du passé, tels Van Eyck, Breughel et Bosch, qui, bien que leurs sujets fussent allégoriques, arrêtaient leurs pensées affectueusement sur les détails du paysage hollandais. En effet, ce paysage n'a presque pas de vertical du tout, remarque Koning: il est

manifestement horizontal. Le ciel changeant, avec ses nuages imposants reflétés dans les fleuves et des canaux, est sans doute plus dramatique que la terre. La nature semble être d'humeur changeante, aussi subjective que l'homme. Les nouveaux paysagistes hollandais, en s'efforcant de représenter l'essence de ce spectacle flou, créèrent des tableaux differents de tout ce qui fut peint avant. Ils représentaient la nature pour la joie de la représenter, et non pas comme arrière-plan des entreprises humaines ou divines.[13]

Mais qui furent ces autres, ces contemporains de Vermeer, et quelle fut sa difference radicale? Nous reconnaissons Vermeer et Rembrandt comme les plus grands génies de cette époque dans l'art du nord, mais ils sont toutefois très loin l'un de l'autre. Comment Vermeer s'insère-t-il dans ce monde?

Vermeer naquit en 1632 à Delft et il mourut en 1675 dans la même ville. Ce fut donc vers la fin de la même époque qui produisit en Hollande de grands peintres tels que Frans Hals, Pieter de Hoogh, Aelbert Cuyp, Jacob von Ruisdael, Terbrugghen, Rembrandt et Jan Steen, que travailla Vermeer dans une petite ville connue pour la fabrication de faïence. C'etait pourtant une ville parmi plusieurs autres en Hollande connue aussi pour ses artistes.

Un peintre de scènes de vie vulgaire comme Jan Steen a très peu en commun avec Vermeer, bien qu'il ait vecu quelques années à Delft. La génération suivante de peintres de scènes de genre produisit pourtant de nombreux ouvrages qui ressemblent de quelques façons à ceux de Vermeer. Quatre des plus respectés de ces peintres sont Gerard Terborch, Gabriel Metsu, Nicolas Maes et Pieter de Hoogh. Ils utilisaient tous des

couleurs douces et lumineuses. Ils se spécialisaient tous en scènes intérieures, bien éclairées et composées soigneusement avec peu de figures humaines. On remarque la tranquillité et l'atmosphère refrénée de leurs ouvrages en comparaison avec ceux de Steen.[14]

La différence entre les tableaux de Vermeer et ceux de ces peintres se fait néanmoins remarquer, dit Koning. Vermeer conféra aux scènes familières une immobilité mystérieuse et une distance qui isole la figure du spectateur et qui produit un effet de temps suspendu.[15] Les tableaux de Pieter de Hooch, qui vécut, lui aussi, quelques années à Delft, ressemblent peut-être le plus aux tableaux de Vermeer dans leur représentation de la figure dans un espace bien défini, propre et éclairé. Mais il semble que Vermeer seul ait réussi à élever les tableaux de genre du domaine du quotidien au moyen de tenir à distance ses sujets et de les envelopper dans une réserve plutôt froide. Ce fut peut-être ces mêmes attributs des tableaux de Vermeer qui plurent à Proust: l'effet du temps suspendu, la sensation de distance entre le sujet et l'artiste (ou le spectateur) et l'atmosphère de réserve classique que produit cette distance.

Ce qui brouille la question, mais ce qui nous mènera peut-être à une meilleure compréhension du "Sphinx de Delft" et de l'attraction qu'éprouve Proust pour lui, c'est le fait que Vermeer n'innova presque jamais par rapport au sujet de ses tableaux. Laurence Gowing dit:

> Vermeer rendered no subject that was not in the commonest currency. . . . In his rendering of human incident Vermeer relied on his sources with a closeness which has

> few parallels. He was quite without prosaic inventiveness which was the chief equipment of his associates. The work of De Hooch and Metsu abounds in more or less original arrangements of figures to demonstrate the easy freedom with which, on a not very exacting level, they dealt with the matter of life. The facility was utterly foreign to Vermeer: he never embarks on the fertile and supple evolution of genre motifs which we can watch in the drawings of Maes. It would be hard to find a theme of any boldness in his work which is not based on precedent; inquiry multiplies the evidence that the majority of his figure motifs were directly derivative.[16]

Le fait que Vermeer adopta les thèmes et les arrangements de figures des autres peintres de son temps n'amoindrit pas du tout la valeur de son oeuvre selon l'esthétique de Proust, qui dit que le génie consiste "dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété" (RTP I, 555). Proust et Vermeer ont la commune conviction que l'on peut remplacer l'imagination par la sensibilité, remarque avec justesse R. Huyghe.[17] Il faut donc examiner de tout pres en quoi consiste exactement la différence entre les interprétations de Vermeer de ces thèmes et celles de ses contemporains, ce qui nous donnera en même temps la possibilité d'entrevoir un peu le caractère de cet homme dont la vie nous est si peu connue.

Dans la première étape de son activité et dans une période d'une

année ou deux, Vermeer fit une série de tableaux monumentaux selon les quatre convenances de son époque. C'est l'évidence, dit Gowing, du but puissant qu'avait Vermeer dans sa vie.[18]

Ce qui nous frappe en regardant ses premiers tableaux de genre, c'est le manque d'humanité, l'incapacité de Vermeer de traiter visiblement des problèmes humains. Les figures ont l'aspect de momies, immobiles et enveloppées de mystère. Cet élément du style de Vermeer ressort surtout quand on juxtapose l'austérité de ses tableaux et l'atmosphère géniale des tableaux de Metsu, par exemple. Il paraît que l'idée de rendre tout un épisode domestique fut hors de la portée de Vermeer. Lui seul, il semble résister aux vagues de chaleur humaine que mirent en mouvement les ouvrages de Rembrandt à travers l'école de peinture du nord. Vermeer se servit plutôt d'une méthode de nature morte dans ses tableaux de genre. Gowing voit cette méthode comme symptôme. C'est comme si par la qualité d'observation superficielle, Vermeer cherchait à compenser de quelque sorte un obstacle plus profond.[19]

En effet, plus tard dans les autres étapes de son activité, l'intention de décrire les banalités disparaît de l'oeuvre de Vermeer: l'entassement de l'équipement de ménage cher aux peintres de genre se dissipe. Avec lui disparaissent aussi l'humanité de genre et l'harmonie de personnes particulières poursuivant leurs occupations vives dans les endroits typiques. Il ne reste qu'une seule fille; et son occupation, de lire une lettre ou de jouer d'un instrument de musique, ne semble pas avoir une importance capitale. Gowing trouve que le seul acte de la figure, sa seule vie perceptible, c'est la simple vie d'un modèle de

peintre. Il dit que "Vermeer's handling of the genre problem, the description of current life is an evasion of it, a solution more elementary and elemental than we could have imagined possible".[20]

Dans un certain sens, Proust traite de ses personnages de la même façon. Il veut que nous soyons conscients du statut fictif de presque tous les personnages de son roman. Son narrateur dit:

> Dans ce livre ou il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent. (RTP III, 846)

C'est aussi la technique impeccable de Vermeer qui le distingue de ses contemporains, et qui indique encore une fois que Vermeer avait un but puissant dans sa vie. Cette technique se remarque d'une part dans sa façon de composer et d'autre part dans sa façon d'appliquer la peinture.

L'élément de la composition qui ajoute peut-être le plus au style personnel de Vermeer comprend la représentation de l'espace. On remarque qu'il se soucie de disposer les meubles, les objets et les modèles soigneusement. Chaque élément est dans sa place et l'effet transmis au spectateur dans Gentilhomme et Dame jouant de l'épinette [21], par exemple, est celui d'une pièce beaucoup plus spacieuse qu'elle

l'est en vérité. Proust lui aussi fait grand cas à l'ordre dans son ouvrage.

Mais il existe dans grand nombre de ces tableaux de Vermeer un espace bien défini qui coupe le spectateur de la figure peinte. C'est une structure curieuse dans un tableau de genre. Dans seulement trois sur vingt-six scènes intérieures de Vermeer, l'espace entre le peintre et son modèle ne se trouve pas interrompu, remarque Gowing. Dans cinq des autres tableaux le passage est considérablement encombré. Dans huit tableaux encore des objets lourds interposés forment une barrière. Dans les dix tableaux qui restent, il se trouve de véritables fortifications.[22] Il paraît que le peintre lui-même voulait se tenir à distance de son sujet humain. Sa façon de faire des avances circonspectes à l'humanité nous suggère sa crainte ou sa sensibilité extraordinaire.

La description d'Albertine au pianola dans La Prisonniere fait penser à cet effet de distance créé entre sujet et artiste ou spectateur. L'espace entre celui qui regarde et l'objet de son regard est encombré comme dans la plupart des tableaux de Vermeer, ici momentanément:

> . . . et les cheveux . . . faisaient ressortir davantage
> . . . la courbe animée et comme la rotation du visage
> lisse et rose, du mat verni du bois peint. Et par
> contraste avec tant de relief, par l'harmonie aussi qui
> les unissait à elle, qui avait adapté son attitude à leur
> forme et à leur utilisation, le pianola qui la cachait à

> demi comme un buffet d'orgue, la bibliothèque, tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crêche de cet ange musicien, oeuvre d'art qui, tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose. (RTP III, 383)

La ressemblance de la composition de cette image peinte en mots à quelques-uns des tableaux de Vermeer représentant une femme jouant d'un instrument de musique est étonnante. Il s'agit ici d'une "sur-impression". C'est-à-dire qu'en se rappelant cette scène d'Albertine au pianola, le narrateur évoque une image qui ne correspond vraiment pas à la réalité. Une toile de Vermeer vient s'interposer et brouille le souvenir véritable.

En même temps que Vermeer nous tient à distance du sujet humain, il se sert d'une autre technique, une sorte de trompe-l'oeil, pour nous faire penser que le contenu du tableau appartient au monde réel. Il nous trompe en suspendant un rideau peint au premier plan comme cadre du tableau dans La Liseuse à la Gemäldegalerie de Dresde, par exemple. L'emplacement de ce cadre au premier plan, ajouté à un approfondissement de l'espace de l'arrière-plan au moyen de la perspective caractérisent aussi les tableaux de Pieter de Hooch. Proust connaissait aussi ses tableaux et se rendit compte de cet effet, car, en parlant de l'exécution de la sonate de Vinteuil par un pianiste, son narrateur dans la Recherche dit:

> Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une couleur autre, la petite phrase apparaissait. . . . (RTP I, 218)

Proust utilise, lui aussi, la technique du cadre dans grand nombre de ses descriptions, telles celle de la laitière vue à travers la vitre du train (RTP I, 654-56).[23]

Le cadre chez Vermeer nous fait croire que ce que nous voyons à l'intérieur appartient au monde réel. Mais ce que nous y voyons, comme le remarque Gowing, c'est une figure qui ne nous offre pas de verre de vin, qui ne cueille pas de fleur à travers le battant de fenêtre, une figure qui ne fait pas d'appel, et cela nous gêne un peu. Elle ne demande aucune place dans le monde tangible. Gowing note avec justesse que cette tension entre l'allusion au monde réel et l'artifice de la pose que prend la figure qu'on sent dans plusieurs tableaux de Vermeer, c'est de la poésie, sous laquelle il faut chercher le sens:

> The whole purpose is to exclude her the model from . . . the world of touch, of magnetic attraction, to confine her within the envelope of space. We gather from her and the immutable terms of her confinement an impression of the forces that move yet stay the painter,

> and discover a tension of feeling that is in essence poetic.[24]

Et cette tension, n'est-elle pas la même qui est à l'oeuvre dans la description d'Albertine au pianola citée ci-dessus, ou le narrateur semble être tiraillé entre deux façons de regarder Albertine: comme oeuvre d'art et comme être vivante? Après avoir appelé Albertine oeuvre d'art, il avoue que c'est Swann qui influe toujours sur lui. N'oublions pas que Swann aimait Odette dès qu'il vit en elle la Zephora de Botticelli. Le narrateur dit:

> Mais non; Albertine n'était nullement pour moi une oeuvre d'art. Je savais ce que c'était qu'admirer une femme d'une façon artistique, j'avais connu Swann. De moi-même d'ailleurs, j'étais, de n'importe quelle femme qu'il s'agit, incapable de le faire, n'ayant aucune espèce d'esprit d'observation extérieure, ne sachant jamais ce qu'était ce que je voyais. . . . (RTP III, 383)

D'autre part, cette tension ne peut-elle pas être aussi à l'oeuvre dans la situation narrative du roman? Le narrateur a le même nom qu'a l'auteur: Marcel; il insiste toutefois sur le fait que tous les personnages, sauf les La Rivière, sont fictifs. De plus, il nous fait comprendre par allusion qui sont les modèles, du moins en partie, de quelques-uns de ses personnages, tel Charles Swann, qui, dit-il, est dans la position de Charles Haas dans le tableau de Tissot intitulé

Cercle de la rue Royale (RTP III, 200). Encore une fois Proust et Vermeer se ressemblent: ils jouent tous les deux sur l'ambiguïté du rôle de l'art de représenter la réalité.

Vermeer, paraît-il, se distingue donc de ses contemporains et se rapproche de la mentalité du 20e siècle dans la délicatesse de sa façon d'aborder les problèmes que posent tous les arts. Il est conscient à la fois de l'art comme artifice et de l'art comme représentation du réel. Pour lui, la peinture est plus qu'une description de ce qu'il voit, ou qu'un document: elle exprime aussi les pensées profondes du peintre qui se charge de l'arrangement des objets et des figures qui apparaîtront dans son tableau, d'après un ordre dicté non par un effet dramatique ou épisodique recherché, mais par ses sentiments intimes vis-à-vis de son monde. C'est son "pouvoir réfléchissant", comme le dirait Proust, qui ressort ici.

Vermeer témoigne aussi de la délicatesse en ce qui concerne sa façon d'appliquer la peinture. La perfection et l'impartialité avec lesquelles il note ce qu'il voit suscitent surtout l'approbation de Proust et de son écrivain fictif Bergotte, qui, le jour de sa mort remarque "la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune" dans La Vue de Delft à l'exposition d'art hollandais à Paris (RTP III, 188). En effet chacun des tableaux de Vermeer est une représentation inlassablement fidèle d'après l'optique, ou l'apparence du sujet. D'autre part, on remarque combien peu lui importe la comprehensibilité de l'image, ou l'interprétation conceptuelle. En analysant quelques aspects de sa technique, sa façon de modeler, les effets d'éclairage et la finition, on a tendance à l'appeler "photographique".

Sa façon de modeler, premièrement, montre une indifférence aux convenances de la continuité conceptuelle. D'après R. Huyghe, les convenances furent les suivantes:

> Au moment où Vermeer se forme, il est en présence de trois traditions picturales. Examinons-les en face du problème le plus élémentaire du tableau, la suggestion du relief. Les deux premières, la tradition italienne classique, comme sa rivale, la vieille tradition septentrionale, réaliste, calquant la démarche du pinceau sur l'objet qui lui sert de modèle: elles font tourner avec la forme, suivre sa surface, passer d'une manière continue du point le plus clair, réputé le plus saillant au point le plus sombre, réputé le plus reculé. L'Italien, plus abstrait, y parvient par une addition continue d'ombre à la couleur dite locale: ainsi faisait Giotto, ainsi Raphaël. Le Flamand, plus soumis à l'observation, suit la modulation de la couleur dans le mouvement progressif des valeurs: ainsi procède Van Eyck.[25]

A l'encontre de ces convenances, Vermeer témoigne plutôt une façon de modeler que R. Huyghe appelle "intermittance". C'est-à-dire qu'il permet au côté éclairé du pli du turban de la Tête d'une jeune fille à Mauritshuis de transmettre au spectateur les deux côtés. L'accent isolé de lumière sur un côté du sujet est si assuré, si convaincant que nous

acceptons l'autre côté de confiance. C'est une technique ultilisée d'habitude quand le peintre cherche des effets d'éclairage très forts. Chez Vermeer ce qui étonne, c'est à la fois son indépendance de la continuité conceptuelle de l'image et l'authenticité de l'accent.[26] C'est une représentation qui rejette la préconception et le dessein et qui dépend seulement de la rétine comme guide, comme celle qu'on nomme aujourd'hui "l'impressionnisme".

Proust manifeste une prédilection pour Vermeer sans doute aussi à cause de son rôle de précurseur de l'impressionnisme. Il affectionna surtout Claude Monet parmi d'autres peintres de cette école: il inventa Elstir, le peintre fictif de la Recherche , qui aborde les sujets de ses tableaux de la même manière que Vermeer et les impressionnistes, c'est-à-dire en faisant un effort "pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence" (RTP I, 840). Proust affectionna Vermeer et les impressionnistes sans doute aussi parce que sa conception d'art à lui se basa sur les impressions du moment, comme la leur:

> Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le

> travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. (RTP III, 880)

Les meilleures de ces impressions nous viennent par la mémoire involontaire, dit-il.

Il paraît donc que la façon de modeler qu'emploie Vermeer dépend de la lumière, qui prend aussi un caractère différent dans ses tableaux. Son audace, d'après R. Huyghe, est de travailler en pleine lumière, une méthode qui se trouve à l'encontre de la tradition de Caravage qui continue jusqu'à Rembrandt et qui dit que le tableau, pour rivaliser avec le jour, "accepte de s'enfoncer dans la nuit pour donner une force artificielle à tout ce qui s'enlève sur elle". Au lieu d'enchâsser des lueurs dans une amplitude d'ombre, Vermeer "découpe des ombres dans un épanouissement de clarté":

> Son tableau n'est plus la grotte confuse dont le fond se perd dans les ténèbres indéfinies: il est fermé, avec netteté, par un mur, brusque surface réfléchissante qui accapare au contraire une des valeurs les plus hautes. Ce ne sont plus des îlots de lumière noyés dans le clair-obscur, mais des condensations d'ombre intercalées dans la lumière, serties par elle.[27]

Pendant un certain temps, cette technique de Vermeer s'affirme, dans La Laitière, par exemple, que Proust avait sans doute vue, ou le blanc éclatant du mur du fond est une rareté dans l'art de l'âge d'or en

Hollande. Mais vers la fin de l'activité de Vermeer, il paraît que sa prise sur le monde relâche un peu et le clair-obscur se glisse dans ses tableaux.

Parallèle à la tendance de Vermeer de travailler en pleine lumière est le desir dont témoigne Proust de mettre tout au clair. Son narrateur dit que cet acte est à la base de la création d'une oeuvre art:

> Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres.
>
> Ainsi . . . nous devons la [l'oeuvre d'art] découvrir. (RTP III, 880-81)

C'est comme si Vermeer, pour Proust, en tirant son sujet de l'obscurité, découvrait, lui aussi, une oeuvre d'art, ce qui lui était propre.

Lié à ce renversement de nuit et jour dans les meilleurs tableaux de Vermeer est son maniement de couleur. R. Huyghe dit qu'

> Avant Vermeer la couleur coïncide avec la partie la plus éclairée, puis comme la forme, se perd progressivement dans l'ombre. Vermeer, au contraire, colore des l'obscur, puis hausse l'intensité du ton qui donne son plein dans la lumière moyenne, appuyé ainsi de toute la

vibration colorée. . . .[28]

L'intensité du ton se trouve donc dans la lumière moyenne, et c'est ici que s'affirme l'harmonie-clef du jaune et du bleu caractéristique de grand nombre des tableaux de Vermeer, et que remarque le Bergotte mourant devant La Vue de Delft à l'exposition d'art hollandais (RTP III, 187). Vermeer dissout la couleur dans l'aigü de la lumière, et non plus dans l'ombre comme Caravage. Vermeer n'abolit pas la couleur dans le noir, mais dans le blanc, pour créer un effet total de luminosité et de couleur vive dans beaucoup de ses tableaux.

Et si, pour le peintre, la couleur est une question de vision, comme le style pour l'écrivain, comme le veut le narrateur de la Recherche (RTP I, 895), cette luminosité et ces couleurs vives nous révèlent encore une fois un aspect de Vermeer qui le distingue de ses contemporains, mais qui le lie à Proust et qui mène au thème du temps, si cher à Proust: une appréciation de la magie d'une impression fugace. Comme Elstir, Vermeer,

> . . . avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux. . . . Mais justement parce que l'instant pesait sur nous avec tant de force, cette toile si fixée donnait l'impression la plus fugitive, on sentait que la dame allait bientôt s'en retourner, les bateaux disparaître, l'ombre changer de place, la nuit venir, que le plaisir finit, que la vie passe et que les instants . . . ne se retrouvent

pas. (RTP II, 421)

C'est en ce qui concerne leurs attitudes envers le temps et sa place dans l'oeuvre d'art que Proust et Vermeer s'écartent pourtant, dit R. Huyghe. Il dit que "Proust vit dans l'absence douloureusement ressentie de ce qu'il décrit" tandis que Vermeer est "poète du présent et du stable". Le réalisme en Vermeer, dit-il, "naît de l'intense et permanente présence des choses, — en Proust de l'acuité de leur souvenir et de leur regret".[29]

Vermeer applique le blanc pur des rehauts d'une façon qui mérite notre attention. Il est en forme de petits points lumineux qui scintillent dans plusieurs des tableaux de sa maturité. Dans ses premiers tableaux ces points, qu'on appelle pointillés, ont toujours un but descriptif. Mais dans les tableaux suivants les pointillés perdent leur fonction de représentation. Ce sont des petits granules de lumière éparpillés sans tenir compte des contextures sur lesquelles ils se trouvent. Il n'y a aucun doute, dit Gowing, que La Laitière date de la découverte de la capacité de cette technique de pourvoir un commentaire étincellant de lumière. Dans La Laitière, la lumière s'amasse en gouttelettes nacrées. La surface du pain se perd sous une autre croûte d'incandescence. Sur les fronces à la taille de la jupe, les points de peinture sont comme des pierres précieuses qui donnent à l'étoffe un lustre indépendant et immatériel.[30] On remarque le même emploi de pointillés dans La Vue de Delft.

Proust, pensait-il à La Laitière de Vermeer, qu'il avait vu, quand il décrivait "la marchande de lait" sortant de sa maison, dans la

Recherche, se demande D. Festa-McCormick.[31] Les couleurs vives et les effets étincellants de la lumière notés dans la description nous font croire qu'en effet il avait ce tableau dans l'esprit en la décrivant:

> Au-dessus de son corps très grand, le teint de sa figure était si doré et si rose qu'elle avait l'air d'être vue à travers un vitrail illuminé. Elle revint sur ses pas, je ne pouvais détacher mes yeux de son visage de plus en plus large, pareil à un soleil qu'on pourrait fixer et qui s'approcherait jusqu'à venir tout pres de vous, se laissant regarder de près, vous eblouissant d'or et de rouge. (RTP I, 655. 657)

Quelques-uns des aspects de la technique de Vermeer discutés ci-dessus nous rappellent la photographie: sa façon de modeler qui évite le dessin, qui est indépendant du monde conceptuel et qui dépend entièrement de la lumière. Même les pointillés font penser aux petits points de lumière reçus par une rétine minutieusement granulaire qui répand un peu les points de la plus forte luminosité.[32] En effet, il est possible, disent les autorités, que Vermeer ait utilisé la camera obscura. Il se peut que quelques-unes des particularités de son style aient évolué par suite des heures passées dans une de ces chambres à la mode à l'époque. Avant que l'invention de la photographie ait repandu ses documents visuels, la méthode de Vermeer semblait sans doute à beaucoup de monde incompréhensible ou excentrique.

Il paraît que Proust, qui s'intéressait aussi aux appareils

d'optique, tels la lanterne magique et l'appareil-photo, essaya de trouver dans la photographie et dans la technique photographique de Vermeer observée dans La Vue de Delft une nouvelle mode de représentation, suggère G. Brée. Car dans la description de l'église de Combray, le narrateur dit que le clocher d'un jour ensoleillé avait "des écailles et des égouttements gommeux de soleil" (RTP I, 65), ce qui fait penser aux pointillés de Vermeer que nous supposons être l'interprétation en peinture des petits cercles formés aux points les plus lumineux d'une image refractée à travers une lentille imparfaitement au point.[33]

Un autre aspect très important de la technique de Vermeer qui indique aussi un rapport à la photographie est sa façon d'appliquer la peinture, à proprement parler. Comme R. Huyghe le dit,

> Vermeer ne brossait pas . . . il lui fallait la déposer [la peinture] autant que faire se pouvait et non la jeter d'un mouvement du pinceau, la déposer en couches grasses, nourries, crémeuses, assez liquides pour former en séchant une masse homogène comme un émail, comme une couverte de céramique (il a du beaucoup observer le poli sensuel des faïences de Delft), mais aussi pour déborder quelque peu, ainsi qu'une crème baveuse, sur les bords de sa zone d'application.[34]

Vermeer essaie de conjuguer la matière du réel et la matière de la peinture, d'une certaine manière. Il veut que la surface du tableau ait

la même consistance que la matière des choses: compacte, continue et immobile.

C'est cette "précieuse matière" de la finition des tableaux de Vermeer qui fait une très grande impression sur Bergotte à l'exposition d'art hollandais le jour de sa mort. Un critique, dit le narrateur, avait comparé la finition de La Vue de Delft avec une "précieuse oeuvre d'art chinois" (RTP III, 186-87). Proust avait trouvé "poignante" l'idée que Vermeer peignait avec tant de perfection et pourtant ne tenait pas à être vu de la postérité et ne saurait pas ce qu'elle pensait de lui.[35]

Le résultat de cette perfection de technique que nous voyons dans les tableaux de Vermeer est que les objets et les personnes représentés se rassemblent dans un plan parfait. C'était peut-être une fantaisie de Vermeer de capturer l'essence du monde sur une surface plate afin de le posséder, comme l'image projetée sur une surface plate dans une camera obscura, remarque Gowing.[36]

La perfection de la technique de Vermeer qu'admire Bergotte dans La Vue de Delft séduisait Proust aussi, dit R. Huyghe, et "satisfaisait un des instincts les plus impérieux de Proust".[37] Le narrateur de la Recherche désire qu'en musique aussi, par exemple, le jeu soit transparent:

> Tel pour un grand musicien (il paraît que c'était le cas pour Vinteuil quand il jouait du piano) son jeu est d'un si grand pianiste qu'on ne sait même plus du tout si cet artiste est pianiste, parce que (n'interposant pas tout

> cet appareil d'efforts digitaux, ça et là couronnés de brillants effets, toute cette éclaboussure de notes ou du moins l'auditeur qui ne sait ou se prendre croit trouver le talent dans sa réalité matérielle, tangible) ce jeu est devenu transparent, si rempli de ce qu'il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'oeuvre. (RTP II, 47)

Le ton fusionné de Vermeer, qui rend la forme et la matière une seule chose, ne laisse presque aucune trace de la technique utilisée et possède donc précisément le dégré de transparence qui devait plaire à Proust.

La finition extraordinaire qu'on remarque dans ces tableaux témoigne encore une fois de la sincerité de Vermeer envers son art, du but puissant qu'il avait dans sa vie. Le narrateur de la Recherche considère cette obligation que Vermeer semble se faire de peindre avec tant de science et de raffinement comme preuve, en quelque sorte, d'une vie future. Il dit que

> Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure: il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce

> qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées. . . . (RTP III, 187-88)

Plus exactement, le narrateur avance une esthétique ici qui est propre à Proust et qui veut que l'oeuvre d'art puisse conquérir le temps. L'oeuvre d'art continue, après la mort de l'artiste, à exercer son pouvoir révélateur sur d'autres hommes.

En tenant compte du serieux de Vermeer, passons à l'analyse de son sujet pour nous renseigner sur la préoccupation principale du peintre. Quel est son sujet et pourquoi le choisit-il? Pourquoi en traite-t-il de sa façon exceptionnelle et dans quelles voies mènent ses essais en ce qui concerne ce sujet? Les réponses hypothétiques des spécialistes dans ce domaine nous pourvoient d'une nouvelle compréhension de ce peintre mystérieux et ce qu'il y a dans ses tableaux qui attire Proust.

Le sujet presque exclusif de l'oeuvre de Vermeer est la femme. En effet, il existe très peu de tableaux attribués à Vermeer qui ne représentent pas de femme: La Vue de Delft, La Ruelle (au Rijksmuseum, Amsterdam), L'Astronome (Collection E. de Rothschild, Paris) et Le Géographe (Staedelsches Kunstinstitut, Francfort). Les spécialistes de Vermeer disent que la plupart de ces femmes représentées sont sans doute la femme de Vermeer et ses filles, parce qu'il ne disposait pas des moyens de louer des modèles. D'une certaine façon les femmes dans les tableaux de Vermeer marquent donc les étapes dans la vie de l'artiste, comme d'autres les marquent pour le narrateur de la Recherche:

> Et à vrai dire, comme dans ces calendriers que le facteur nous apporte pour avoir ses étrennes, il n'était pas une de mes années qui n'eût eu à son frontispice, ou intercalée dans ses jours, l'image d'une femme que j'y avais désirée: image souvent d'autant plus arbitraire que parfois je n'avais jamais vu cette femme de chambre de Mme Putbus, Mlle d'Orgeville, ou telle jeune fille dont j'avais vu le nom dans le compte rendu mondain d'un journal, parmi "l'essaim des charmantes valseuses". Je la devinais belle, m'éprenais d'elle, et lui composais un corps idéal dominant de toute sa hauteur un paysage de la province où j'avais lu, dans l'Annuaire des Châteaux, que se trouvaient les propriétés de sa famille. (RTP III, 989)

Pour le narrateur les années de la vie se transforment en oeuvre d'art et la femme y joue un rôle important comme dans l'oeuvre de Vermeer.

Les spécialistes de Vermeer suggèrent plusieurs thèmes possibles qui se rapportent à la femme. Il sera utile de les rapprocher des rôles de la femme dans le roman de Proust.

Gowing déconseille une interprétation simple de la préférence de Vermeer pour les scènes de ménage. La routine de vie quotidienne ne s'exprime pas dans toute l'acceptation du terme, sauf dans La Laitière. En effet, Vermeer représente une élégance et une galanterie dans des figures masculines portant des feutres à plumes, comme il semble au narrateur de la Recherche que le prince de Sagan portait (RTP II, 720). Les femmes et les intérieurs de ses tableaux de genre suggèrent presque toujours une vie de famille prospère et placide. Appeler Vermeer intimiste, c'est limiter notre compréhension, dit Gowing.[38]

Tout de même, Vermeer évite la plupart du temps les sujets grandioses qu'aiment Watteau et Delacroix. Proust, lui aussi, aime saisir la matière qui se rapporte au domaine bourgeois. Son regard s'attarde souvent sur les fleurs, les fruits, les robes, les gâteaux, et cetera. R. Huyghe résume les attitudes qu'adoptent Vermeer et Proust envers la représentation réaliste du monde de cette façon:

> Du Réalisme, dont ils ont seulement l'apparence, Vermeer et Proust s'écartent par cette commune conviction que l'on peut remplacer l'imagination par la sensibilité. Ils ont tous deux une vision vraie, c'est-à-dire ressentie et non imaginée, et pourtant distincte de la

> vision commune, collective, qui, pour la plupart, consititue le réalisme.[39]

Vermeer et Proust gardent donc un certain equilibre entre la représentation du monde comme ils le voient et la tendance des réalistes à ne considérer que les sujets les plus humbles dignes de la représentation (voir RTP II, 924).

Le tableau de genre convient le mieux à Vermeer la plupart du temps pour exprimer sa vue du monde particulière. Proust affectionne aussi la peinture de genre. Une fois dans la Recherche son narrateur remarque que la vue de sa fenêtre sur la cour ressemble à "une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés" qui s'encadrent dans les vitres des maisons en face:

> L'extrême proximité des maisons aux fenêtres opposées sur une même cour, dit-il, y fait chaque croisée le cadre ou une cuisinière rêvasse en regardant à terre, où plus loin une jeune fille se laisse peigner les cheveux par une vieille à figure, à peine distincte dans l'ombre, de sorcière. (RTP II, 572)

Il existe plusieurs interprétations du sujet des tableaux de Vermeer. D'une part, il existe deux sortes de femme dans ses tableaux, remarque Gowing, l'une, assise, est en forme de cloche et l'autre, debout, en forme de pilier.[40]

Ce maniement de la forme du sujet féminin se compare à celui de

Giorgione, peintre italien du 16e siècle.[41] Je dirais que c'est surtout la forme de cloche que prennent plusieurs des femmes de Vermeer qui fait penser aux femmes de Giorgione. Le narrateur de la Recherche fait mention de ce peintre par rapport au spectacle d'Albertine au pianola (RTP III, 384), comme s'il reconnaissait, Proust aussi, la ressemblance des femmes de Giorgione aux femmes jouant des instruments de musique de Vermeer.

D'autre part, on voit que Vermeer, comme le narrateur de la Recherche, est obsédé par le rapport entre l'homme et la femme, l'attention que prête l'homme à la femme. Le thème fait son début chez Vermeer dans La Courtisane (à la Gemäldegalerie, Dresde), un exemple suivant les convenances d'une vieille tradition picturale qui représente l'amour vénal, thème qui intéressait particulièrement Vermeer. Soldat et jeune fille riant (Collection Frick, New York) est une traduction du même thème d'amour vénal en idiome domestique, dit Gowing. Dans La Leçon de musique (Collection Frick, New York) un homme, visiteur assidu, se penche sur une dame, interrompant la vie paisible de la pièce. Nous apprenons sa commission indirectement: le tableau derrière lui, sur le mur, représente Cupidon. C'est vieux, ce motif d'interruption; dans les tableaux de Vermeer, il reste le descendant civilisé de celui qui apparaissait dans La Courtisane même si la main du séducteur ne se trouve plus sur le sein de la fille et l'argent n'est pas offert, dit Gowing.[42]

Le raffinement progressif du sujet de Vermeer révèle un paradoxe: le sujet l'attire à la fois et le repousse, remarque Gowing. Car le cavalier dans La Jeune Fille au verre de vin à Brunswick (Herzog

Anton-Ulrich Museum) a l'aspect d'un serpent et fait contraste avec un homme droit, idéal, représenté dans le tableau derrière lui au mur.[43]

En effet, on remarque quelque chose de mal à l'aise, de gêné dans le regard de quelques figures dans ces tableaux de genre où l'homme interrompt la femme dans son occupation, et dans la façon dont Vermeer traite du sujet. La fille dans le tableau a Brunswick regarde directement le spectateur (l'artiste?) avec une expression qui dit: "Allez, terminons avec cette sottise!" Gowing illustre la résistance profonde au naturalisme de la part de Vermeer en soulignant cette façon malaisée de traiter du sujet de tableau de genre.[44]

On pourrait y voir, comme le remarque Snow, une répugnance personnelle de la part de Vermeer de traiter du sujet de la femme, objet des attentions de l'homme. Dans La Courtisane il se trouve deux pôles: les deux figures dans les ténèbres à gauche, l'entremetteuse et l'homme tenant le luth; et les deux figures illuminées à droite, la courtisane et le soldat. Cet arrangement fait contraste avec l'arrangement des figures qu'imagine le narrateur de la Recherche dans une autre version du même thème:

> Et Francoise, en bonne et honnête servante qui entend faire respecter son maître comme elle le respecte elle-même, s'était drapée de cette majesté qui ennoblit les entremetteuses dans les tableaux des vieux maîtres, où à côté d'elles s'effacent presque dans l'insignifiance la maîtresse et l'amant. (RTP III, 141)

Dans le tableau de Vermeer la courtisane et le soldat qui place sa main sur son sein et lui offre des pieces de monnaie, révèlent tous les deux des expressions de bien-être personnel que donne le contact sexuel, dit Snow. Tandis qu'à la gauche extrême se trouve dans les ténèbres une figure à côté de l'entremetteuse qui porte le même vêtement que l'artiste dans L'Atelier de Vermeer (Kunsthistorisches Museum, Vienne). A cause de ce vêtement et parce que la figure tient aussi un luth à la main, on le prend pour Vermeer lui-même. D'après l'arrangement des figures, il paraît qu'il n'aimerait rien autant que de se sentir à l'aise dans une scène de genre hollandaise typique, dit Snow. Mais dans le contexte du tableau, il semble une figure superficielle et coupée de la sensation de bien-être dont le couple à droite font l'expérience. La façon contrainte et hésitante de laquelle il prend la pose du libertin faiblit l'effet voulu et trahit l'insécurité et l'embarras là-dessous.[45]

Cette figure dans les ténèbres qui ressemble à l'artiste dans le tableau de Vermeer nous rappelle la situation dans la Recherche. L'auteur Marcel Proust, ne se cache-t-il pas dans les ténèbres derrière son narrateur-personnage Marcel?

La gêne de Vermeer devant ce sujet des attentions que l'homme prête à la femme se révèle de différentes façons dans quelques autres tableaux. Dans Soldat et jeune fille riant, le soldat se montre gêné en comparaison avec la jeune fille. Elle manifeste par son sourire et par son visage franc, dit Snow, une unité, une concentration d'être, une aptitude à exister au centre du moment présent.[46] D'autre part, le soldat se montre hésitant et mal à l'aise à cause de sa main qui se détourne de la jeune fille. Le soldat a aussi un aspect d'intrus dans

l'espace domestique qu'occupe la jeune fille. La grosseur de la figure masculine, exagérée par sa position au premier plan, fait contraste avec les dimensions beaucoup plus petites de la jeune fille, autant que le noir de son chapeau avec le blanc de la tête à elle, qui semble presque faire partie du mur. Le chapeau noir du soldat couvre une partie de la carte au mur, indiquant peut-être le rapport entre l'homme et ses horizons étendus. La même carte semble servir à enfermer encore plus la jeune fille dans l'espace domestique.

Dans Le Concert à Boston (Isabella Stewart Gardner Museum) la tête de l'homme se trouve encore une fois encadrée, mais cette fois-ci dans un paysage peint à l'intérieur du couvercle ouvert du clavecin. Cette fois, c'est comme si Vermeer avait voulu que son aspect d'intrus passe inaperçu, remarque Snow. Sa tête nue n'est pas seulement peinte comme si c'était un objet dans un paysage: la partie inférieur du corps disparaît pratiquement au-dessous du clavecin. Sa chaise semble être vide et les pieds du clavecin semblent remplacer les pieds et les jambes du gentilhomme. En fait, il se cale les pieds contre le clavecin.[47]

Le thème de l'attention que l'homme prête à la femme se développe davantage dans Gentilhomme et dame jouant de l'épinette, qui nous rappelle un peu la description d'Albertine au pianola dans la Recherche. Dans le tableau de Vermeer nous sommes témoins de l'admiration profonde du gentilhomme devant la jeune femme qui caresse seulement les touches de l'épinette et semble rester inconsciente de la présence de l'homme. Vermeer est plus à l'aise dans la représentation des barrières entre les sexes cette fois-ci. Les yeux des deux ne se rencontrent pourtant visiblement pas. Nous voyons seulement le dos de la jeune femme; la

représentation du visage est reléguée au reflet flou du miroir au-dessus de sa tête. C'est en y regardant que nous apprenons qu'elle lève en effet son regard vers son admirateur. Elle ne semble ni le repousser ni l'encourager. Elle est autre que lui, mais intacte, un peu comme Albertine qui ne dévoile jamais le secret de ses amours pour les filles au narrateur de la Recherche. L'aspect de la femme dans le tableau de Vermeer comprend d'ailleurs les deux pôles de la dialectique de la nature féminine: elle est debout comme un pilier, mais sa jupe supérieure prend la forme d'une cloche. Le tableau au mur nous rappelle par la représentation d'une Charité romaine encore un aspect du rapport de l'homme à la femme: sa dépendance servile d'elle.[48]

Dans L'Atelier, que Proust appelle le Vermeer de Vienne, l'attention que l'homme prête à la femme s'identifie enfin à l'attention que le peintre prête à son sujet. Ce tableau suscite des interprétations diverses. Il est évident qu'il résume et évalue en quelque sorte tout ce que le peintre avait fait avant. Il réunit plusieurs éléments vus avant, tels les tensions dans le rapport entre la femme et l'homme, la représentation de l'espace domestique, le décor riche en produits d'artisan — même Charlus dans la Recherche connaît la maîtrise de Vermeer pour peindre une étoffe (RTP II, 707). Néanmoins, ici le thème est supposé être emblématique: la jeune fille doit représenter la muse de l'histoire, Clio. Cependant, elle n'est pas moins enjouée qu'Albertine, "la muse orgiaque du golf" dans la Recherche (RTP I, 873). Alpers voit dans L'Atelier la juxtaposition de deux sortes d'images picturales: celle d'une jeune fille posant comme Clio, une image pleine de sens; et l'image de la carte derrière elle, qui

fonctionne comme description. Mais Vermeer distingue la présence humaine de la carte, dit Alpers. Inscription et artisanat s'adonnent à la chair d'une présence humaine ici comme dans les Vices et les Vertus de Giotto, d'après le narrateur de la Recherche, qui dit, à propos de la puissante ménagère qui est représentée à l'Arena au-dessus du nom de "Caritas", que "c'est sans qu'aucune pensée de charité semble avoir jamais pu être exprimée par son visage énergique et vulgaire" (RTP I, 81). L'érotique des tableaux précédents de Vermeer — où un homme est de service auprès d'une femme — s'absorbe dans L'Atelier dans le plaisir de la représentation, qui se voit dans l'attitude joviale de l'artiste du tableau.[49]

Cette gêne de Vermeer de traiter du sujet des attentions que l'homme prête à la femme fait penser à la situation du narrateur de la Recherche qui se sent tiraillé entre plusieurs façons de voir la femme: par exemple, celle de Swann, celle d'Elstir et sa propre tendance. L'exemple de Swann, qui voit en Odette la fille de Jethro dans la Vie de Moïse de Botticelli, se présente d'abord au lecteur. Swann considère la femme comme oeuvre d'art du point de vue de collectionneur:

> Et, tandis que la vue purement charnelle qu'il avait eue de cette femme, en renouvelant perpétuellement ses doutes sur la qualité de sa beauté, affaiblissait son amour, ces doutes furent détruits, cet amour assuré quand il eut à la place pour base les données d'une esthétique certaine: sans compter que le baiser et la possession qui semblaient naturels et médiocres s'ils lui étaient

> accordés par une chair abîmée, venant couronner l'adoration d'une pièce de musée, lui parurent devoir être surnaturels et délicieux.
>
> Et quand il était tenté de regretter que depuis des mois il ne fit plus que voir Odette, il se disait qu'il était raisonnable de donner beaucoup de son temps à un chef-d'oeuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulairement savoureuse, en un exemplaire rarissime qu'il contemplait tantôt avec l'humilité, la spiritualité et le désintéressement d'un artiste, tantôt avec l'orgueil, l'égoïsme et la sensualité d'un collectionneur. (RTP I, 224)

Le narrateur de la Recherche appelle cette attitude de Swann une faute parce qu'il s'agit d'un ralentissement de génie créateur et à sa place vient une idolâtrie des formes qui avaient favorisé ce génie (RTP I, 852).

Meme Elstir, en devenant de moins en moins capable de produire des chefs-d'oeuvre, risquerait de tomber dans cette idolâtrie, de vouloir être entouré des formes qui avaient favorisé son génie créateur. Mais quand Elstir avait rencontré sa femme Gabrielle pour la première fois, c'était le coup de foudre parce qu'il avait reconnu en elle l'essence de son art, une sorte d'idéal:

> . . . cet idéal, c'était la partie la plus intime de lui-même: aussi n'avait-il pu le considérer avec

> détachement, en tirer des émotions, jusqu'au jour où il le rencontra, réalisé au dehors, dans le corps d'une femme, le corps de celle qui était par la suite devenue madame Elstir et chez qui il avait pu — comme cela ne nous est pas possible que pour ce qui n'est pas nous-mêmes — le trouver méritoire, attendrissant, divin. (RTP I, 850-51)

Le narrateur ne peut pas considérer la femme dont il est amoureux avec détachement. Il dit, en contemplant Albertine au pianola,

> Mais non; Albertine n'était nullement pour moi une oeuvre d'art. Je savais ce que c'était qu'admirer une femme d'une façon artistique, j'avais connu Swann. . . . j'étais . . . incapable de le faire, n'ayant aucune espèce d'esprit d'observation extérieure. . . . Rien de tel chez moi. Même, pour dire vrai, quand je commençais à regarder Albertine comme un ange musicien merveilleusement patiné et que je me félicitais de posséder, elle ne tardait pas à me devenir indifférente; je m'ennuyais bientôt auprès d'elle, mais ces instants-là duraient peu: on n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas. . . . (RTP III, 383-84)

Tout de même, la façon imagée de penser du narrateur exige très souvent

que la femme fasse partie d'une description picturale, ressemble à une sculpture ou lui rappelle une figure dans un tableau célèbre. Le narrateur n'a pas de point de vue stable et satisfaisant en ce qui concerne la femme. La question des attentions que l'homme prête à la femme est abordée de façon à faire ressortir les problèmes dans la Recherche, comme dans l'oeuvre de Vermeer. Le narrateur de la Recherche ne trouve pas de sensation de bien-être dans l'amour à la fin du roman: plutôt, il la trouve dans sa vocation d'écrire une oeuvre d'art, comme le peintre dans L'Atelier résoud la malaise produite par le rapport entre les sexes des tableaux antérieurs en montrant la joie de la représentation.

Dans L'Atelier Vermeer atteint donc à la forme et au fond qui lui sont propres, dit Gowing. Sous la pression des attentions masculines, la femme reste de nature intacte; elle ne résiste ni ne cède. Dans son être il existe un statut inviolable, une indépendance.[50]

La jeune fille de L'Atelier se trouve typiquement éloignée du spectateur, du peintre, et cette fois aussi du peintre fictif. Elle est coincée derrière une table au fond, intangible et rayonnante. Gowing remarque que de tous les tableaux représentant des ateliers de cette époque, celui-ci suit du plus près l'iconographie traditionnelle de Saint-Luc et la Sainte Vierge.[51] Ces représentations fournissent à Vermeer une forme, qu'il prend involontairement sans doute, mais qui symbolise néanmoins la barrière entre peintre et modèle qui a un effet si profond sur son oeuvre.

Dans les derniers tableaux de Vermeer la figure masculine disparaît entièrement: la lettre est le seul vestige qui reste de sa présence. La

femme est sans compagnie, à l'exception parfois d'une domestique. Elle se trouve souvent avec un instrument de musique. Les femmes aux intruments de musique se détournent momentanément à cause d'une distraction. On ne les découvre jamais en train de jouer et elles ne nous confrontent jamais. C'est une scène d'interruption de laquelle le cavalier a été épuré, laissant seulement un regard latéral, qui est à la fois un hommage à la tradition et un artifice pour enfermer la nature vive de la femme dans son propre monde, dit Gowing.[52]

Vermeer rassemble par la suite le sujet des tableaux de genre dans la figure d'une femme seule. Elle se trouve la plupart du temps visiblement dans l'espace domestique et elle se caractérise surtout maintenant par sa nature insaisissable et son indépendance. Le dévoilement de la jupe inférieure qui se voit dans La Laitière, par exemple, révèle des plis verticaux qui ressemblent aux cannelures d'une colonne, note Gowing. Le même dévoilement se remarque chez ces femmes, pour la plupart debout et en forme de pilier. Il dit que

> This is the unveiling of an impersonal core, the emergence of a principal which has been latent, held in reserve. . . . It is the discovery in female physique of the rhythmless quality of a monument. All its development is implicit here. We may foresee its growth, its accumulation of meaning until it appears entire, standing free in its final shape. . . .[53]

Et si la forme monumentale que prend la femme dans l'oeuvre de

Vermeer est de la sculpture, le narrateur de la Recherche en fait la découverte aussi. Mais avec la différence chez lui que la forme convient aussi bien à l'homme. Nous apprenons que la bourgeoisie française d'où vient Albertine est "un atelier merveilleux de la sculpture la plus variée" (RTP I, 844). Ce sont aussi les membres de l'aristocratie qui ont l'air de monuments réalisés en pierre. En parlant d'Alix, la dame coiffée à la Marie-Antoinette chez Mme de Villeparisis, le narrateur dit qu'

> . . . elle se tut, resta debout et immobile. Des couches de poudre plâtrant son visage, celui-ci avait l'air d'un visage de pierre. Et comme le profil était noble, elle semblait, sur un socle triangulaire et moussu caché par le mantelet, la déesse effritée d'un parc. (RTP II, 199)

Saint-Loup semble être pour le narrateur une sorte de monument aux habitants originaux de la France, parce qu'il dit

> . . . que le véritable opus francigenum, dont le secret n'a pas été perdu depuis le XIII^{e} siècle, et qui ne périrait pas avec nos églises, ce ne sont pas tant les anges de pierre de Saint-André-des-Champs que les petits Français, nobles, bourgeois ou paysans, au visage sculpté avec cette délicatesse et cette franchise restées aussi traditionnelles qu'au porche fameux, mais encore créatrices. (RTP II, 409)

Le narrateur voit la destruction de tant de merveilleux jeunes gens pendant la guerre comme vandalisme, comme la destruction de "statues polychromes incomparables" (RTP III, 793). Et plus on avance en âge, plus on ressemble à la sculpture, remarque-t-il, comme Berma, qui prend l'air d'un marbre de l'Erechtéion vers la fin de sa vie:

> Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres. (RTP III, 998)

La figure du vieux duc de Guermantes semble "éffritée comme un bloc . . . rongé comme une de ces belles têtes antiques trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orner un cabinet de travail". Sa figure prend "une dureté sculpturale", dit le narrateur (RTP III, 1017). C'est le temps qui pétrit des gens comme un chef-d'oeuvre. Ou bien, c'est la nature qui, en grand et original sculpteur, revient de génération en génération pour donner un "puissant et décisif coup de ciseau" à chaque individu, qui le marquera comme membre de sa famille (RTP III, 1032 et note). Pour Proust aussi la figure humaine mérite de gagner les proportions d'un monument. Elle est digne de remplacer les sujets religieux dans l'oeuvre d'art.

Le caractère insaisissable de la femme dans l'oeuvre de Vermeer qui

se révèle d'une façon primitive dans la Femme à la fenêtre (Metropolitan Museum, New York) se trouve raffiné plus tard. Là, la femme semble être clouée sur place par chaque bras. Une main touche la fenêtre; l'autre reste sur la cruche à eau. Les ancres la tiennent bien dans son coin. Elle est hors de contacte. D'une façon tentative, Vermeer exprime déjà une vue de la femme qu'il raffinera et approfondira dans les tableaux de sa maturité: elle est intangible.[53]

Quelques-uns de ces tableaux, tels La Peseuse de perles (National Gallery of Art, Washington), Le Collier de perles (Staatliche Museen, Berlin), La Jeune Femme en bleu (Rijksmuseum, Amsterdam), La Joueuse de Luth (Metropolitan Museum, New York), Jeune Femme écrivant une lettre (National Gallery of Art, Washington), La Jeune Fille au turban (Mauritshuis, La Haye), Tête de jeune fille, La Lettre d'amour (Rijksmuseum, Amsterdam), Dame et sa servante (Collection Frick, New York), Femme assise devant sa virginale (National Gallery, Londres) et Femme debout devant sa virginale (National Gallery, Londres) se caractérisent par la présence de perles dans chacun. En effet, on pourrait prendre la perle comme symbole de tous ces tableaux qui luisent comme des perles, comme beaucoup de spécialistes de Vermeer ont déjà fait. R. Huyghe dit, par exemple, que "l'âme dans ces fronts lisses luit, pareille au jour dans la perle ronde et parfaite".[54]

Quand la domestique n'est pas de service auprès de la dame dans ces tableaux, la lumière l'est à sa place. Dans chacun la lumière venant de gauche baigne de ses rayons l'espace que la dame occupe. Gowing l'appelle un mariage de lumière:

> The feminine subject is intact, entire. The painter has no part in her immemorial existence. She remains outside him, essentially and perfectly other than he. And being so she is to him the most complete enrichment. The necessary halves of a world come together: it is a mariage of light.[55]

L'unité et la cohérence de toute l'oeuvre de Vermeer se font remarquer surtout dans cette série de tableaux qui se caractérise par le symbole de la perle. C'est sans doute relativement à ces tableaux que le narrateur de la Recherche explique à Albertine l'unité qui est à la base de toute grande oeuvre d'art:

> Vous m'avez dit que vous avez vu certains tableaux de Vermeer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde, que c'est toujours, quelque génie avec lequel elle soit recréée, la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté, énigme à cette époque où rien ne lui ressemble ni ne l'explique. . . . (RTP III, 377)

L'unité et la cohérence dont parle le narrateur ici sont celles que cherchait Proust lui-même et auxquelles il arriva enfin en complétant la Recherche. R. Huyghe suggère pourtant que la pureté rêveuse et froide, dont la perle est le symbole dans ces tableaux de Vermeer, fait ressortir par contraste la perspective du 20^{e} siècle qui sépare Proust

de Vermeer:

> A son éclat paisible, à ce calme miroir de quiétude, comment ne pas opposer la sensibilité proustienne, trouble inquiète, impure, étang malsain, agité de courants qu'enlacent des algues sans fin, et qui font glisser doucement, pèle-mèle, un reflet de ciel, quelques pétales d'aubépine avec les débris pourris montés des profondeurs. L'éclat vierge de Vermeer ne trouve où se refléter.[56]

Quelques tableaux dans cette série semblent présenter des jugements moraux, La Peseuse de perles et Le Collier de perles, par exemple. Snow déconseille une interprétation emblématique de ces tableaux. De l'iconographie de vanitas, dit-il, Vermeer a formé une image de pureté et d'innocence dans Le Collier de perles. C'est un moment de joie au coeur du tableau qui se caractérise par un manque presque total d'égoïsme. La jeune femme semble offrir les perles à la lumière plutôt que de les admirer. Snow insiste sur un thème de confiance dans ce monde par opposition au thème de vanitas, la tentation de ce monde.[57]

Ce thème de confiance dans ce monde se développe et continue dans La Peseuse, dit Snow. Une autre fois le collier de perles est visible: l'arrangement des objets et de la salle est le même dans les deux tableaux. On a tendance à traduire La Peseuse en termes d'allégorie à cause du tableau représentant le dernier jugement suspendu au mur derrière le sujet. Mais l'effet spirituel total de La Peseuse sur le

spectateur est de réconfort et non d'avertissement: nous ressentons non la vanité de la vie, mais plutôt sa valeur. Snow dit:

> Against the violent baroque agitation of the painting behind her, the woman asserts a quiet imperturbable calm, the quintessence of Vermeer's vision. Against its lurid drama of apocalyptic judgment, and the dialectic of omnipotence and despair it generates, she poses as a feminine judiciousness, a sense of well-being predicated on balance, equanimity, and a pleasure in the finest distinctions. Against a demonic, emaciated fiction of transcendence, she exists as a moving embodiment of life itself and what is given to us in it.[58]

La main de la peseuse est certainement la réalisation assurée des premiers gestes dans Femme à la fenêtre. Nous avons encore une fois le sentiment d'avoir atteint au point culminant d'une idée dans l'oeuvre de Vermeer depuis La Laitière. Nous assistons à une vue de la femme comme centre d'un équilibre mystérieux qui tient son monde en place; elle est contente, se sent profondément satisfaite, de servir anonymement comme son point d'appui, dit Snow.[59]

Proust s'intéressait sans doute à ces figures "emblématiques" de Vermeer, la Clio de L'Atelier y comprise. La possibilité pour les sujets supposés être allégoriques de jouer un rôle au niveau humain, vulgaire intrigue le narrateur de la Recherche. Nous avons vu comment il remarque l'apparence rustique et peu charitable de la Charité de

Giotto. Il la ridiculise vraiment en la comparant avec la fille de cuisine enceinte et en continuant de la manière suivante:

> Par une belle invention du peintre elle foule aux pieds les trésors de la terre, mais absolument comme si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus ou plutôt comme elle aurait monté sur des sacs pour se hausser: et elle tend à Dieu son coeur enflammé, disons mieux, elle le lui "passe", comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu'un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée. (RTP I, 81)

Proust met en valeur et apprécie ici les qualités esthétiques des personnes les plus insignifiantes de son monde, en estimant leurs gestes, leurs occupations et leur humanité dignes d'une place dans une oeuvre d'art, la sienne ou celle d'un grand maître de peinture tel Giotto. La représentation de la vertu de la charité semble y entrer pour peu, comme la vanité de ce monde dans La Peseuse de Vermeer. La fonction allégorique de ces figures est seulement de mettre l'accent sur la dignité d'un aspect de la vie et non d'offrir un jugement moral.

De plus en plus Vermeer tourne vers un thème dont l'humanité est son essence. Dans quelques tableaux il se dépouille de toute inquiétude. Enfin, dans La Jeune Fille au turban, le regard pénible que nous échangeons avec la fille dans La Jeune Fille au verre de vin se dissout. Il paraît qu'ici Vermeer contient enfin la forme et une

présence humaine dans un seul tableau. Le détachement du peintre se révèle ici comme qualité d'amour, remarque Gowing. Quand ses deux buts — de capturer un monde et d'y échapper — atteignent à la resolution, on trouve qu'ils sont un seul.[60]

Nous voyons donc une progression dans l'oeuvre de Vermeer et le développement des thèmes principaux qui se reportent, les uns aux autres, dans tous ses tableaux: la représentation de la nature double de la femme, son insaisissabilité, son indépendance et la tension dans la relation de l'homme à la femme qui est parallèle au rapport de l'artiste à son modèle. Si la femme représente en quelque sorte ce qui a du sens dans la vie, comme Snow le suggère,[61] on pourrait résumer le tout en parlant de la prise de conscience chez Vermeer de la joie de représenter le monde dans le but de le posséder, suivi de la découverte de l'effet bouleversant de la vie sur un être humain et son indépendance de la représentation.

La description d'Albertine dormant dans La Prisonnière est une bonne illustration du dilemme dans lequel Vermeer se sent pris quant à la façon de laquelle il faut voir le monde, car le narrateur est pris dans le même dilemme, à peu près. Faut-il considérer les différents aspects du monde avec le regard objectif de l'artiste afin de les représenter? Ou faut-il céder à l'effet bouleversant de la vie et à l'impossibilité de la capturer dans tous ses aspects? Albertine semble au narrateur une de ces figures dans un Jugement Dernier du moyen âge: "la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange" (RTP III, 359). Il se demande de quoi elle est figure allégorique, de sa mort ou de son amour? Enfin c'est la

respiration d'Albertine, signe de vie, qui le calme. Il fait près d'elle "cette cure calmante de brise et de contemplation" (RTP III, 360). Le narrateur semble ne vouloir renoncer ni aux bouleversements de la vie ni à l'objectivité de l'artiste et il veut rendre compte de tout. Vermeer, lui aussi, trouve une solution de compromis: dans ses tableaux il représente la vie comme insaisissable.

Les deux tableaux de Vermeer qui entrent le plus dans les romans de Proust et de Lainé ne figurent pas dans cette discussion des thèmes principaux de l'art de Vermeer. Ils semblent, en effet, s'écarter de certaines façons des courants principaux de son oeuvre. Ce sont La Vue de Delft et La Dentellière.

La Dentellière, a première vue, semble être un tableau typique de Vermeer. Il représente une femme qu'on dit de qualité. Elle se classe visiblement sous la rubrique de "cloche", étant assise à son travail.

Il se trouve cependant quelques petits écarts de technique et de sujet dans La Dentellière qui la situent dans le cadre de l'oeuvre de Vermeer toujours, mais qui la distingue des autres tableaux. Vermeer se soucie comme d'habitude de documenter soigneusement les effets de la lumière, ici venant de droite, sur son sujet, ce qui transmet une sensation de volume et pesanteur de la tête qu'on ne remarque pas à ce degré ailleurs. Le symbole de la perle est absent, mais à sa place, l'éclat des couleurs bien placées fait penser aux pierres précieuses. Il semble qu'on s'approche ici plus que jamais de ce petit monde clos de la femme. La femme est presque saisissable. Mais Gowing trouve que c'est une illusion:

> Yet her distance remains: with gentle firmness the impartial tones convey it. Tangled defects are woven about her: she is enclosed in the impenetrable envelope of space.[62]

En plus, la femme semble s'absorber entièrement dans son travail. La pose — tête inclinée sur ce qu'elle fait — est typique de quelques autres modèles de Vermeer. Il paraît qu'une occupation véritable retient les liseuses, par exemple. En même temps, il paraît que la femme se replie sur soi-même en plus de ou au lieu de concentrer son attention sur ce qu'elle fait. Ici dans La Dentellière, dit Gowing, nous rencontrons la vie féminine dans sa richesse entière, plongée dans ses pensées: elle est vue entière et non diminuée, le complément parfait de l'homme.[63]

Comptant parmi eux Lainé, les admirateurs de ce petit tableau, La Dentellière, sont nombreux et devoués, peut-être parce qu'elle se trouve au Louvre. Renoir dit que La Dentellière et L'Embarquement pour Cythère de Watteau étaient les plus beaux tableaux au Louvre. De Vries, un grand spécialiste hollandais de Vermeer, fait l'éloge de La Dentellière en disant que ce tableau relativement peu compliqué contient toutes les caractéristiques des meilleures années de Vermeer. Gowing, le spécialiste anglais de Vermeer, remarque que le détachement de l'artiste traduit dans ce tableau la tension délicate de sentiment qui est le travail de l'artiste.[64]

Meme si La Dentellière ne figure pas dans la Recherche, Proust, lui aussi, la connaissait. Il dit dans une lettre a Walter Berry que La

Dentellière est "exquise" mais "insuffisante" parce que c'est le seul ouvrage du "plus grand peintre du monde" au Louvre. Dans une lettre à Vaudoyer il dit qu'il demanderait que La Dentellière soit placée au Louvre "non avec les peintres du même pays, mais comme un chef-d'oeuvre à part".[65]

La Vue de Delft figure dans la Recherche de Proust surtout en rapport avec la perfection de la technique qui s'y trouve, et son association à la mort de Bergotte. Elle se distingue de la plupart des tableaux connus de Vermeer étant paysage. Il se trouve pourtant des comparaisons possibles entre ce tableau et les autres tableaux de Vermeer. La finition, par exemple, ressemble à de l'émail ici comme ailleurs. On remarque aussi le meme souci de documenter les effets de la lumière de la part de Vermeer plutôt que de prendre comme but de représenter autant de détails que possible. Les pointillés sont sans rapport à la substance sur laquelle ils se trouvent, comme dans La Laitière et dans quelques autres tableaux de la maturité de Vermeer. Ils fournissent ici, comme là, un commentaire étincelant, mais sans but explicatif parfois, de lumière, remarque Gowing.[66]

Non seulement la technique, mais aussi l'atmosphère de La Vue de Delft fait, d'une certaine façon, penser aux autres tableaux de Vermeer: le détachement raffiné du point de vue de l'artiste s'impose. Gowing attribue cette sensation à la "zone froide" que représente le canal qui nous sépare du sujet du tableau. La sensation d'éloignement se trouve exagérée par la présence des "petits personnages" au premier plan, notés aussi par Bergotte dans la Recherche (RTP III, 187). Le canal sépare ces êtres minuscules de la ville au-dessus de laquelle plane un ciel

d'humeur changeante. On sent la ténuité de la vie devant la nature imposante. Nous sentons aussi le passage du moment qui tient cette vie tenue en suspension, en regardant la lumière qui filtre à travers les fenêtres et semble changer, comme le remarque Snow.[67] Vermeer, comme Elstir, savait "fixer sur sa toile . . . la pulsation d'une minute". Et nous, en voyant ce portrait magnifique d'une ville, comme le narrateur en voyant la toile d'Elstir, ne pensons plus "qu'à courir le monde pour retrouver la journée enfuie dans sa grâce instantanée et dormante" (RTP I, 902).

Le caractère insaisissable de la ville dans La Vue de Delft nous fait penser à la représentation de la femme dans les autres tableaux de Vermeer. Alpers attribue le caractère insaisissable de Delft à la représentation typiquement hollandaise d'un panorama très large, comme dans une gravure topographique, ce qui exige un ensemble de vues rendues possibles par un oeil mobile. L'oeil ne peut pas saisir la totalité avec un seul regard. Dans La Vue de Delft il paraît que Vermeer suit une méthode de perspective italienne pour rendre la profondeur: mais il y ajoute un sens hollandais de documentation soigneuse d'après ce qu'il observe dans la nature. Les Hollandais acceptèrent, d'après Alpers, une certaine quantité de déception dans les images au 17^{e} siècle parce que l'oeil humain est considéré de plus en plus comme instrument d'optique. La Vue de Delft, dit-elle, est la rencontre du monde vu et du monde représenté: c'est-à-dire que Vermeer fit le portrait de sa ville comme elle lui apparaissait en utilisant des techniques artificielles pour la représenter, telles la perspective.[68]

Le narrateur de la Recherche est outré par l'idée que notre oeil

est un simple instrument d'optique et que les impressions artistiques se forment en nous commes des photos dans un appareil-photo (RTP II, 524). Il préfère considérer les images de la mémoire comme de la peinture:

> Ainsi jadis, par exemple le jour où je devais aller pour la première fois chez la princesse de Guermantes, de la cour ensoleillée de notre maison de Paris j'avais paresseusement regardé à mon choix, tantôt la place de l'Eglise à Combray, ou la plage de Balbec, comme j'aurais illustré le jour qu'il faisait en feuilletant un cahier d'aquarelles prises dans les divers lieux ou j'avais été: et, avec un plaisir égoïste de collectionneur, je m'étais dit en cataloguant ainsi les illustrations de ma mémoire: "J'ai tout de même vu de belles choses dans ma vie." (RTP III, 873)

Quand par hasard il appelle ces images les "instantanés", le mot seul les lui rend ennuyeuses comme une exposition de photographies (RTP III, 865). Les changements que subissent les images de la mémoire par rapport à la réalité les rendent préférables à celles représentées par les instantanés, qui ne sont après tout que des documents. C'est l'interprétation que donne la mémoire à ces impressions qu'on garde qui l'intéresse. C'est de cette façon que la sensibilité remplace l'imaginaire chez Proust.

Dans La Vue de Delft Vermeer manipule pourtant la lumière et l'ombre de façon à susciter des conjectures en ce qui concerne le thème.

L'ombre à gauche s'étend le long des remparts de la ville: la lumière brillante à droite contraste avec l'ombre et la met en valeur. A cause de la présence humaine sentie et vue dans le paysage, Alpers traduit ce contraste de l'ombre avec la lumière en termes d'expérience humaine. La ville se tient au bas du tableau par la rive jaune du canal, et le ciel se lève à l'écart au-dessus. La ville, exposée de cette façon, se replie sur elle-même. Entourée de son mur d'enceinte, qui enferme des arbres et des toits serrés, la ville de Delft suggère l'intimité de l'habitation humaine, une intimité maintenue dans la conversation basse des figures en dehors sur la rive. Mais l'intimité à l'intérieur de la ville est différente de cette intimité à l'extérieur, dit Alpers:

> The threatening but protective shadow at the left, which extends the full length of the wall, is played off against the brilliant light on the right part of the town. Each depends on the other to set it off. It is the contrast that is made between men and women in Vermeer's other works. This is a fact in the perception of the light, in the painter's art, but also in the human experience. Vermeer transforms into this city view and its visual values the sense of human experience that informs all his paintings.[69]

Nous pensons donc être arrivés à une meilleure compréhension de Vermeer, de son art et de ce qui y suscite l'admiration de Proust. Vermeer s'efforce d'atteindre à une sorte de perfection et de maîtrise

en ce qui concerne la technique, un acharnement que loue Proust à travers les personnages de la Recherche. En même temps Vermeer expérimente les nouvelles théories de vision et d'optique de son époque dans ses tableaux de la même façon que Proust s'intéresse aux nouveaux appareils d'optique de son époque, tels l'appareil-photo et la lanterne magique, et à ce que ces inventions impliquent pour l'oeuvre d'art. Il veut transfigurer la realité au lieu de la défigurer, comme le dit si bien André Maurois.[70]. Peut-être qu'il a de la difficulté, comme Vermeer, à s'approcher de l'humanité, de la nature. Car sa mode de description préférée consiste très souvent à mettre ce qu'il décrit dans un cadre, à le rapprocher de la sculpture ou d'un tableau d'un grand maître. Proust se résignait peut-être à rester enfermé dans sa chambre revêtie de liège en contemplant des réproductions des tableaux, des aquarelles et des photos et écrivant son roman de la même façon que Vermeer se sentait peut-être plus à l'aise dans une camera obscura observant le monde sans être aperçu lui-même. Il paraît que le narrateur de la Recherche renonce plus facilement aux attractions de la vie apres avoir trouvé sa vocation d'écrivain. Il comprend enfin la valeur pour un artiste du travail et de la contemplation (RTP III, 875).

C'est de la représentation de la femme que Vermeer s'occupe principalement. Le narrateur de la Recherche avoue que pour lui aussi la femme joue un grand rôle dans sa vie. Les femmes dans les tableaux de Vermeer prennent ou la forme d'une cloche, ou celle d'un pilier. Celles-là representent le côté réceptif, celles-ci, le côté provocateur. Les caractéristiques monumentales qui se remarquent chez les êtres humains intéressent également le narrateur de la Recherche et

deviennent pour lui une indication visible de la valeur de chaque vie.

Au début, Vermeer explore la tension dans le rapport de l'homme à la femme, un rapport qui s'avoue parallèle à celui entre le peintre et son modèle. Dans les derniers tableaux, la femme se trouve seule, confrontée seulement par Vermeer ou par le spectateur. Elle a maintenant la possibilité de nous regarder directement, mais dans la plupart de ses tableaux elle se détourne. Elle se replie sur soi-même et reste indépendante de celui qui la regarde, comme Albertine dormante, qui ressemble à une sculpture dans la Recherche. La femme dans les tableaux de Vermeer reste aussi intacte, entière, même devant les attentions que lui prête l'homme, ou l'artiste.

Mais c'est plus que l'insaisissabilité de la femme que Vermeer explore. Dans La Vue de Delft, l'impression dominante est de la nature imposante et riche en variété qui recule devant nos efforts pour la capturer d'un seul regard. Cette vue de la femme comme insaisissable s'identifie donc finalement aux efforts futiles pour capturer le monde, la vie, chez l'artiste, dans un tableau ou autrement. La vie est aussi indépendante, évasive, que la femme. Gowing l'explique de cette façon:

> He [Vermeer] stands outside our convention because he cannot share its great sustaining fantasy, the illusion that the power of style over life is real. However an artist love the world, however seize on it, in truth he can never make it his own . . . the real forms of life remain untouched. . . . He knows that all the eye can possess is light.[71]

C'est ici encore que Proust, qui veut rendre compte de tout, s'écarte de Vermeer. Proust fourre son roman non seulement d'images, mais aussi d'idées. Et pourtant c'est Proust qui, à cause de la perfection de la technique de Vermeer, s'aperçoit de la valeur éternelle d'une oeuvre d'art et sa signification pour la posterité de l'artiste.

Les chefs-d'oeuvre de Vermeer semblent donc dépasser la documentation d'un évenement ou l'illustration d'un anecdote, comme le sont tant de tableaux de genre hollandais. Dans les meilleurs tableaux de Vermeer la force et la présence de la vie capturée pour l'éternité sur une surface plate ressortent et exercent leur pouvoir sur le spectateur. Cependant, la vie ainsi représentée semble reculer devant l'effort du spectateur de la saisir totalement et devant l'effort de l'artiste pour la capturer dans tous ses aspects. Elle ne nous appartient pas complètement sauf dans cette forme figée. C'est la vie qui triomphe néanmoins de l'emblème, de l'anecdote, même si c'est la vie d'un moment fugitif du passé, et elle se compare donc à la vie veçue au passé et arrachée à la memoire qui se trouve représentée dans la Recherche, avec tous ses troubles et toutes ses joies.

Mais la magie d'une image figée dans la mémoire, qui a perdu la précision de la réalité, comme dans un tableau de Vermeer, semble obséder le narrateur de la Recherche, une idée que nous explorerons encore dans le chapitre suivant. Les sujets de ces images deviennent pour Marcel, comme pour Vermeer, des monuments à la vie.

Notes

[1] Toilette de Diane est un variant du titre de Diane et ses nymphes de Vermeer, Mauritshuis, La Haye; Illus. 1, dans le catalogue de Bianconi; Correspondance générale de Marcel Proust, IV, 82, 87-88, 90-91.

[2] Germaine Brée, "L'Eglise de Combray: présence de Vermeer," Revue d'Histoire littéraire de la France, 71 (1971), 969.

[3] D. F. Wakefield, "Art Historians and Art Critics - VIII: Proust and the Visual Arts," The Burlington Magazine (May 1970), 294.

[4] Hans Koning, p.124.

[5] Ibid., pp. 121-22.

[6] Ibid., p. 60; voici la strophe dans laquelle cette louange se trouve, comme elle est citée dans P. T. A. Swillens, Johannes Vermeer: painter of Delft 1632-1675, trad. par C. M. Breuning-Williamson (Utrecht: Spectrum, 1950), p. 19, note 1:

> Soo doov' dan dezen Phenix t'onzer schade
> In 't midden, en in 't beste van zijn swier.
> Maar weer gelukkig rees er uit zijn vier
> Vermeer, die meesterlijk betrad zijn paden.

Charles de Brou, ami de Thoré-Bürger, traduit la strophe en français de cette façon:

> Ainsi périt ce phenix (sic) vers sa trentième année,
> Au milieu et dans la puissance de sa vie;
> Mais, fort heureusement, il a enflammé de son feu
> Vermeer, qui, en maître, perpétue sa science.

Cette traduction est citée dans Vermeer et Thoré-Bürger d'André Blum, p. 100.

[7] La Laitière se trouve au Rijksmuseum, Amsterdam; La Tête d'une jeune fille est dans la collection de Ch. B. Wrightsman, Palm Beach, Floride; Illus. 12 et 23 dans le catalogue de Bianconi; Correspondance générale de Marcel Proust, IV, 86-87; George Painter, Marcel Proust: a Biography (London: Chatto and Windus, 1959), II, 230.

[8] Svetlana Alpers, The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983), pp. 22-23.

[9] Ibid., pp. 68, 70, 162.

[10] Ibid., pp. 40, 43, 85.

[11] Koning, pp. 78-79.

[12] Ibid., pp. 100-01.

[13] Ibid., p. 76.

[14] Ibid., pp. 98-99.

[15] Ibid., p. 100.

[16] Gowing, pp. 32-33.

[17] René Huyghe, "Affinités électives: Vermeer et Proust," p. 13.

[18] Gowing, p. 29.

[19] Ibid., p. 31.

[20] Ibid., p. 34.

[21] Ce tableau se trouve au Palais de Buckingham, Londres; Illus. 20 dans le catalogue de Bianconi.

[22] Gowing, p. 34.

[23] Diana Festa-McCormick a étudié ce thème dans son article "Proustian Canvases in Itinerant Frames," Symposium, 36 (printemps 1982), 14-29.

[24] Gowing, p. 35.

[25] René Huyghe, "L'Apport de Vermeer," dans Tout l'oeuvre peint de Vermeer, Les Classiques de l'Art (Paris: Flammarion, 1968), p. 6.

[26] Gowing, pp. 21-22.

[27] Huyghe, "L'Apport de Vermeer," p. 8.

[28] Ibid.

[29] Ibid., "Affinités électives,", p. 15.

[30] Gowing, p. 111.

[31] Diana Festa-McCormick, 25.

[32] Gowing, p. 22.

[33] Germaine Brée, pp. 968-69.

[34] Huyghe, "L'Apport de Vermeer," p. 7.

[35] C'est Jean-Louis Vaudoyer, ami de Proust, qui parla de la "précieuse matière" de la finition des tableaux de Vermeer dans un article que Proust avait lu dans l'Opinion, le 30 avril, le 7 et le 14 mai, 1921; Correspondance générale de Proust, IV, 87.

[36] Gowing, p. 46.

[37] René Huyghe, "Affinités électives," p. 11.

[38] Gowing, p. 47.

[39] Huyghe, "Affinités électives," p. 13.

[40] Gowing, p. 55.

[41] A. B. de Vries, Jan Vermeer van Delft (trad. inconnu) (Basel: Holbein-Verlag, 1945), p. 8.

[42] Gowing, pp. 48-49.

[43] Ibid., p. 51.

[44] Ibid., p. 116-17.

[45] Une tradition iconographique représentant l'artiste dans son atelier en train de jouer du luth ou du violon au lieu de travailler devant son canevas fut à la mode parmi les contemporains flamands et hollandais de Vermeer, d'après Edward Snow, A Study of Vermeer (London: University of California Press, 1979), p. 159, note 5.

[46] Ibid., p. 78.

[47] Ibid., p. 82.

[48] La partie visible de la Charité romaine (un autre sujet traditionnel au temps de Vermeer) représente un prisonnier agenouillé, les mains liées au dos, devant une femme. Voir Gowing, pp. 52, 123-24, 126, et Alpers, p. 188.

[49] Alpers, pp. 166-68.

[50] Gowing, p. 52-53.

[51] Les devises utilisées dans les images de la Sainte Vierge et Saint-Luc (saint patron des artistes) pour indiquer les emplacements différents des sphères du peintre et du modèle. A voir, par exemple, serait le Peringsdorfer Altar de Kraft à Nuremberg, où l'artiste

regarde son modele à travers l'embrasure de la porte qui les sépare, dit Gowing, p. 140 et pp. 142-43, note 100.

[52] Gowing, pp. 132-33.

[53] Ibid., p. 44.

[54] Huyghe, "L'Apport de Vermeer," p. 9.

[55] Gowing, p. 43.

[56] Huyghe, "Affinités électives," p. 15.

[57] Snow, pp. 128-29.

[58] Ibid., pp. 132-33.

[59] Ibid., p. 134.

[60] Gowing, p. 43.

[61] Snow, p. 174, note #24.

[62] Gowing, pp. 46-47.

[63] Ibid.

[64] Piero Bianconi, p. 93: de Vries, p. 59: et Gowing, p. 145.

[65] Correspondance générale de Marcel Proust, V, 66, et IV, 82.

[66] Gowing, p. 128.

[67] Ibid.; et Snow, p. 90.

[68] En 1604 Kepler, en décrivant les fonctions de l'oeil humain, définit la vision comme la formation d'une image sur la rétine. D'une façon significative, il utilisa le mot latin pictura. Il tint compte du fait de l'artifice ou de la déception de la vision. Alpers suggère donc que nous considérions La Vue de Delft, non comme reproduction d'après une camera obscura ou comme photo, mais plutôt comme l'exposition de cette notion d'artifice de Kepler, pp. 27, 34-35.

[69] Ibid., p. 156.

[70] André Maurois, A la Recherche de Marcel Proust, p. 192.

[71] Gowing, p. 66-67.

III. De Vermeer à Lainé, en passant par Proust

> "Ou sont allés les génies divins qui élevèrent le temple sur les débris duquel j'étais assis?"
> Chateaubriand

Le rapport entre l'oeuvre de Vermeer intitulée La Dentellière et celle de Pascal Lainé, contraire à ce que dit J. Decock, n'est pas "une délicatesse un peu ennuyeuse" et "peu lumineuse".[1] Ce rapport s'avoue plus compliqué qu'on s'y attendrait étant donne l'intérêt dont témoigne Proust pour l'oeuvre de Vermeer. En effet, le fait que Balbec et Cabourg sont la même station balnéaire, celui-là le nom fictif de celui-ci, où se déroule une grande partie de l'action dans la Recherche et La Dentellière, n'en est pas le seul qui lie les deux romans.[2] Lainé, ne fait-il pas encore un clin d'oeil au roman de Proust en faisant parler son narrateur du "style Cabourg", qui n'est pas celui de Marylène dans La Dentellière, mais qui correspond exactement à celui d'Albertine et ses amies, rencontrées par le narrateur de la Recherche à Balbec? Le narrateur de La Dentellière dit qu'

> Elle [Marylène] était beaucoup mieux à sa place dans un cabriolet le bras nonchalamment nu sur la portière, que pédalant les cheveux au vent sur une bicyclette un peu grinçante, un gros pull-over jeté sur les épaules. Or,

> c'était ça, l'élégance fraîche et saine de Cabourg. Pas de maquillage, ni surtout de bronzage, mais le teint clair (un léger hâle), le regard simple, une feminité désinvolte, de grands pas au-dessus des flaques d'eau. (D, 72)

Ce "style Cabourg" évoque chez tout lecteur de la Recherche l'apparition d'Albertine et de ses amies à Balbec. La première fois qu'Albertine entre en scène, elle pousse une bicyclette, et le narrateur remarque le caractère sportif, le teint frais et sain et l'enjouement de toutes les filles de cette petite bande. Elles sautent, non seulement au-dessus des flaques d'eau, mais aussi par-dessus d'un vieillard (RTP I, 788-93)!

En plus de ce lien de Cabourg qui joint les romans de Proust à ceux de Lainé, on en remarque un autre qui est plus subtil. Le nom "Pomme" du personnage principal de La Dentellière aurait pu être emprunté d'un personnage de la Recherche, la marquise de la Pommelière, surnommée "la Pomme" (RTP II, 659). La "Pomme" de La Dentellière ne devrait-elle pas apparaître, dans un sens, aussi obscure que la "Pomme" qui n'est le sujet que de deux phrases dans un roman de plus de trois mille pages? Le narrateur de La Dentellière dit que Pomme et sa mère "n'ont pas leur place dans un roman, avec ses grosses sophistications, sa psychologie" et il dit qu'elles "font la fuite minuscule de deux insectes sur le papier du livre qui les raconte" (D, 27).

Même la structure d'une partie d'une de ces deux phrases dans lesquelles il s'agit de "Pomme" dans la Recherche fait penser à la façon de s'exprimer qu'a le narrateur de La Dentellière, où le sujet de la

phrase se trouve aussi très souvent nommé après ses qualificatifs: "C'est une assez agréable femme, la Pomme!" La similitude de structure entre quelques phrases de La Dentellière et cette phrase de la Recherche est évidente dès qu'on les contraste. Voilà deux de ces phrases de La Dentellière:

> Mais elle n'avait pas besoin du poète, Pomme. . . . (D, 15)
>
> Elle était tout just achevée, Pomme. . . . (D, 16)

Ce sont pourtant des similitudes superficielles en comparaison avec quelques-unes qui ressortent en ce qui concerne le thème de Vermeer et des arts plastiques dans ces deux romans. Les ressemblances qui s'y rapportent touchent, comme nous le verrons, aux verités les plus profondes et à l'essence de chaque roman. Car l'image déformée de la réalité que représente le souvenir se voit dans tous les deux romans comme un tableau, c'est-à-dire comme une oeuvre d'art achevée, éloignée de la réalité vécue. Les arts plastiques jouent en effet un rôle capital pour faire comprendre au lecteur la façon de laquelle une oeuvre d'art littéraire évolue.

Lainé choisit le titre d'un tableau de Vermeer comme titre de son roman, mais l'oeuvre de Vermeer pénètre dans son petit roman de la même façon que dans le grand roman de Proust. L'inspiration qu'elle donne à l'auteur détermine, par exemple, le caractère et l'apparence du personnage principal et elle fournit parfois des descriptions et d'autres personnages.

Ce sont surtout les occupations domestiques de "Pomme" et son affinité pour les objets et les ustensiles qui lui donne sa place dans un tableau de genre et qui inspirent au narrateur l'idée de l'appeler "la Dentellière":

> Ici elle met la table, la elle lave le linge, elle écrit ses devoirs d'écolière (avec une attendrissante application), et ces attitudes, ces manières d'exister, émanent d'elle suivant une toute naturelle nécessité, dans un monde rendu paisible. . . .
>
> Elle était . . . le sujet d'un de ces tableaux de genre où la composition, l'anecdote suscitent leur modèle comme enchâssé dans son geste. Cette manière qu'elle avait, par exemple, de pincer entre ses lèvres les épingles à cheveux quand elle refaisait son chignon! Elle était Lingère, Porteuse d'eau, ou Dentellière. (D, 16,17)

Proust, influe-t-il aussi sur Lainé ici? Le narrateur de la Recherche ainsi que le narrateur de La Dentellière semblent avoir une obsession pour des tableaux de genre et leurs titres. Nous avons vu "la laitière" de la Recherche à travers le vitre du train et sa ressemblance a La Laitière de Vermeer. Une autre fois, le narrateur de la Recherche parle de "la frise animée" de petites filles qu'il voit de sa fenêtre: une laitière, une porteuse de linge, une blanchisseuse, une porteuse de pain (RTP III, 138-39). Et le narrateur de la Recherche se demande, en

attendant qu'Andrée achève sa communication à l'autre bout du fil,

> comment aucun de nos modernes Boucher et de ceux que Saniette appelait des Watteau à vapeur, ne peignit, au lieu de "la Lettre", du "Clavecin", etc., cette scène qui pourrait s'appeler: "Devant le téléphone". . . . (RTP III, 99-100)

Dans les tableaux de Vermeer pourtant, il ne s'agit jamais, comme dans La Dentellière, d'une femme qui met la table, ni de lingère, ni de porteuse d'eau, quoique ce soient apparemment les sujets de genre explorés par d'autres peintres de genre, tel Chardin.[3] A cet égard, il faut se souvenir de la prédilection de Vermeer pour les femmes de qualité et leurs occupations comme sujet de ses tableaux de genre. L'occupation d'écrire, par exemple, figure dans l'oeuvre de Vermeer, dans Jeune Femme écrivant une lettre, autant que la fabrication de la dentelle. Mais le "monde rendu paisible" et, on pourrait ajouter, silencieux de Pomme s'avoue spécialement semblable au monde représenté dans les tableaux de Vermeer.

Lainé met donc l'accent dans son roman sur le côté "intimiste" de Vermeer et du tableau de genre en soulignant l'affinité de Pomme pour la besogne. Nous pensons plutôt à la Femme à la fenêtre ou à La Laitière quand nous apprenons que ce qui distingue Pomme des filles allongées sur le sable à Cabourg, c'est qu'elle est "née pour la besogne". Ses mains, ses jambes et son corps "ne lui appartenaient que dans l'accomplissement de leur tâche," remarque le narrateur (D, 80). Même son amour pour

Aimery prend le caractère d'une adoration "ouvrière" par laquelle elle lui dédie ses "humbles tâches" jusqu'au point où elle disparaît dans leur accomplissement (D, 122-23). Le narrateur explique ce phénomène de la façon suivante:

> Ses mains brèves devenaient fébriles quand elle s'exercait à tricoter: ça se détachait presque d'elle, mais sans rompre en elle l'unité de la finesse et d'une certaine massivité. Sa tâche, n'importe laquelle, devenait immédiatement cet accord, cette unité. (D, 16-17)

On pourrait dire que l'impression visuelle que veut produire le narrateur ici est vraiment une surimpression. On voit Pomme et toute la grâce de son occupation, figées, comme le sujet d'un tableau de genre.

Ce dévouement à la besogne dans le caractère de Pomme va de paire avec son association étroite aux objets, aux ustensiles. Encore une fois, on pense au côté intimiste de Vermeer quand on se rend compte de la fonction de Pomme comme intermédiaire entre Aimery et les choses: "Et Pomme ne le [Aimery] dérangera pas: elle fera mieux: elle s'interposera entre les choses et lui, afin que les choses ne viennent pas à le distraire de ses lectures et de ses méditations" (D, 122). En effet, cette association de Pomme à la besogne et aux instruments de la besogne, c'est ce qui séduit Aimery d'abord chez elle. Cela la rend oeuvre d'art:

> Or n'était-ce pas cela, Pomme: un rêve qui s'achevait dans la mousse d'un évier, ou dans les touffes de cheveux sur le carrelage du salon de coiffure? La simplicité de la jeune fille avait de naturelles connivences avec les effets les plus subtils de l'art; elle en avait de même avec les choses, avec les ustensiles. Et l'un n'allait peut-être pas sans l'autre. La beauté soudaine et non délibérée qui émanait de Pomme à ses tâches quotidiennes, lorsqu'elle lavait, qu'elle préparait à dîner, empreinte de la simple majesté de son geste de "Dentelliere", était du même au-delà, sans doute, qu'une symphonie de Mahler. (D, 105)

La massivité et la finesse remarquées chez Pomme ci-dessus, s'ajoutent à la majesté de son geste ici pour lui donner un aspect monumental pareil aux modèles féminins de Vermeer et aux personnages de Proust dans la Recherche. Aimery se montre sensible au debut à "cette unité constante" de Pomme avec les objets et avec elle-même (D, 106) qui correspond à l'unité d'une oeuvre d'art. Aimery ne répète-t-il pas la faute de Swann amoureux qui, en regardant Odette, "revoyait un visage digne de figurer dans la Vie de Moïse de Botticelli" (RTP I, 238)?

Il faut remarquer pourtant que c'est exactment l'affinité de Pomme pour la besogne et les objets qui y sont nécessaires qui dégoûte Aimery à la fin:

> Ce qu'il reprochait à Pomme, au fond, c'était de

> l'avoir entraîné dans un monde où les objets régnaient sur lui. Quand il pensait à Pomme, il la voyait toujours avec un balai, un ouvre-boîtes, des gants de caoutchouc rose. C'est pour cela surtout qu'il avait voulu quitter leur chambre: pour échapper aux objets que Pomme y avait introduits. (D, 162)

A cause du caractère besogneux de Pomme qu'il rejette maintenant, Aimery est hanté par les objets qui le font penser à elle et par d'autres femmes qui le servent et qui ont le même "regard d'objet" qu'elle. Il se sent sans doute coupable vis-à-vis d'elle parce que, entouré de ses objets, il est incapable de se perdre dans des rêveries de sa propre gloire (D, 162). C'est un nouvel aspect du tableau de genre que nous dévoile Lainé: il montre au lecteur l'injustice du monde masculin qui exige que la femme s'acquitte des besognes les plus vulgaires et qui l'appuie et l'alimente dans son rôle d'objet; elle ne mérite l'attention de l'homme que sur le plan sexuel, ce qui correspond au rôle de la femme exposé par Lainé dans son étude sociologique La Femme et ses images.[4] Pomme semble se rendre compte elle-même de cette façon qu'on a de la regarder, comme objet, d'après le narrateur qui décrit la scène cruelle qui se passe dans le château de la famille de Béligné:

> Elle se sentait comme un objet qu'on examine: il y avait un vendeur, Aimery: et puis un chaland, sa mère. Mais il n'était pas question entre les compères d'acheter ou de vendre, d'accepter ou de refuser. Tout ça, c'était pour

rire. (D, 135)

Mais parfois Pomme se trouve admirée en tant qu'objet prise pour ses qualités esthétiques. Et il est juste que le narrateur la décrive donc de façon à faire penser à la perle qui est symbole des tableaux les plus raffinés de Vermeer:

> Or la substance dont Pomme était faite, aussi précieuse la devinât-on, se révélait d'une opacité sans défaut, comme un bijou dont la perfection eût été de n'avoir point d'éclat. . . . A la moindre inattention de lui, elle redevenait une sphère parfaitement blanche. (D, 103-04)

Le narrateur met l'accent sur la rondeur de Pomme, mais aussi sur la perfection de sa "surface" comme si c'était vraiment un objet comme une perle ou une pomme, et non une personne:

> C'est parce qu'elle avait les joues rondes qu'on l'appelait Pomme. Elles étaient très lisses, ses joues, et quand on en parlait devant elle, de ses joues, tellement elles étaient lisses et rondes, ça les faisait même reluire un peu. (D, 15)

Cette insistance sur la qualité de la surface de Pomme rappelle la finition extraordinaire des tableaux de Vermeer et souligne encore une

fois la qualité d'objet dont Pomme est dotée. De la même façon que Vermeer documente les effets de la lumière sur ses modèles, comme si c'étaient des objets ou des fruits dans une nature morte, le narrateur de La Dentellière, ne veut-il pas traiter de son personnage féminin? Elle semble être non seulement une pomme aux garçons de son village, mais aussi tout "un panier de fruits" (D, 15).

Les "rondeurs" de Pomme font penser au même aspect d'Albertine décrit dans la Recherche. Albertine, elle aussi, a de "grosses joues", quoique "mates" (RTP I, 793), et ses "deux petits seins . . . étaient si ronds qu'ils avaient moins l'air de faire partie intégrante de son corps que d'y avoir mûri comme deux fruits" (RTP III, 79).

Nous aprenons que même à l'intérieur, Pomme est ronde et lisse (D, 19). Un autre aspect de Pomme qui ressort et rappelle les femmes dans les tableaux de Vermeer se rapporte à cet "intérieur". Comme nous avons vu dans la première partie de cette étude, les femmes de Vermeer révèlent un calme ininterrompu, un sentiment de bien-être, un statut inviolable et une indépendance. Elles sont contentes de servir anonymement comme l'appui de l'équilibre mystérieux (du masculin et du féminin) qui est au centre de notre monde, comme le remarque Snow et Gowing.[5] En mettant l'accent sur le calme et l'acceptation du rôle de servir anonymement chez la femme, le narrateur de La Dentellière, n'idéalise cependant pas la situation de Pomme et de sa mère:

> Pomme et sa mère se ressemblaient encore par leur humeur toujours égale. Elles acceptaient tout simplement les joies et les déboires que le sort leur distribuait

> d'ailleurs sans profusion. Elles et leur petite maison au bord de la route faisaient un bras mort de l'existence, la lumière silencieuse d'une fenêtre juste à côté de l'écluse ou d'autres existences s'affairaient à passer. (D, 18)

Une fois dans le roman l'accent est mis sur ce calme de Pomme et l'acceptation de son sort en la liant directement à l'oeuvre de Vermeer. Vers la fin des jours de vacances à Cabourg, Aimery, en pensant à ce que ferait Pomme si l'on retournait simplement à Paris et vivait comme avant, a une révélation de sa personnalité:

> . . . elle l'aimait, à n'en pas douter, mais elle aurait tout simplement cassé le fil de leur histoire entre ses dents et rangé son ouvrage sans paraître y songer davantage. (D, 109)

Une autre fois, l'indépendance de la femme, son statut inviolable et son sentiment de bien-être observés chez Pomme dans le roman rappelle une scène dans la Recherche. Là, c'est l'Albertine endormie qui manifeste tous ces traits; ici, c'est Pomme:

> Il ne dort pas. Il ne peut plus dormir depuis qu'il la regarde dormir, elle. Son visage, pour une fois, est illuminé. Elle resplendit de son sourire intérieur. Elle ne rêve pas. Elle ne doit rêver à rien. C'est au

> néant qu'elle sourit, qu'elle se livre comme à un amant. Plusieurs fois il manque la réveiller, la faire basculer du faîte de sa solitude et de sa paix sans lui, et dont il n'ose pas se dire qu'il est jaloux. (D, 141-42)

Il existe un certain mystère et une qualité éternelle chez Pomme qui correspondent au dépassement de la simple documentation d'une anecdote qu'on remarque dans les tableaux de Vermeer et qui distinguent la façon dont il y traite de son sujet de celle de ses contemporains. D'une part, la transparence, la nullité de Pomme qui se comparent avec propos aux jours entre les fils dans l'ouvrage de la "Dentellière" (D, 84), évoque "une sorte d'au-delà, d'infini" du néant. Quand on cherche à soustraire Pomme de son geste, de sa besogne. dit le narrateur, elle s'échappe, elle disparaît comme si elle n'avait jamais été qu'une imagination, qu'une illusion" (D, 106-07). D'autre part, elle semble contenir l'essence du "féminin éternel" dont parle Goethe, et que Lainé essaie de démystifier dans son étude sociologique,[6] exactement à cause de son manque de personnalité spécifique et de son être si pur:

> La beauté de Pomme était celle d'une existence antérieure, oubliée, différée sous les débris de mille vies misérables, comme celle de sa mère, avant que ne se révèle dans ce corps et cette âme parfaitement simples le secret de toutes ces générations, finalement sauvés de leur nullité: car c'est cela que signifiait le surgissement précieux de la si pure petite fille. (D,

125)

Quelques aspects du roman relatifs aux personnages autre que Pomme ont aussi un rapport évident avec le sujet de certains tableaux de Vermeer.

La mère de Pomme, par exemple, à cause de son occupation de "'dame' du bar et de la chambre au-dessus", rappelle le thème d'amour vénal dont Vermeer traita dans quelques-uns de ses premiers tableaux. Et puis, comme le sujet de Vermeer se métamorphose en laitière, de même la mère de Pomme se transforme en crémière. La description suivante de la mère de Pomme fait penser à La Laitière de Vermeer et à celle de Proust décrite dans la Recherche jusqu'à la peau qui luit, là comme ici, de couleurs éclatantes:

> Elle portait des chaussures basses. . . . Et sur ses quarante ans elle retrouvait une manière de jeunesse paysanne, les joues pimpantes quand il faisait chaud. Mais la métamorphose n'était pas la plus importante au physique. Du moins pas la plus étonnante, telle avait été la bonne grâce de la dame à se défaire encore de ses oripeaux de petite vertu, cette fois pour donner à voir l'épiderme, légèrement couperosé l'hiver, d'une crémière. (D, 31)

La vieille russe qui apparaît dans le chapitre IV de La Dentellière, où il semble que l'histoire de Pomme et Aimery se raconte

une deuxième fois mais avec beaucoup de changements et à la première personne au lieu d'à la troisième, joue le rôle d'entremetteuse, sujet traditionnel du tableau de genre du 17^{e} siècle en Hollande. Une entremetteuse figure dans La Courtisane de Vermeer et Françoise en prend momentanément la pose pour le narrateur de la Recherche, comme nous avons vu dans la première partie de cette étude. Encore une fois Lainé montre de l'intérêt pour le tableau de genre hollandais, ceux de Vermeer compris, mais de façon à faire penser qu'il contemplait ces œuvres à l'aide de Proust. Voici ce que le narrateur de La Dentellière dit de cette vieille dame:

> Elle voulait à toute force s'entremettre, la vieille dame. C'était son plaisir, sa passion, sa jouissance ultime. Le soir elle faisait plus ou moins effraction dans notre chambre. Elle voulait savoir si on était bien, si par hasard on ne s'était pas disputés (mais alors ce n'était pas grave, ce n'était rien, ç'allait s'arranger tout seul, j'avais tort, moi, de m'emporter). . . . Et puis elle avait pris à part la Dentellière, à plusieurs reprises: elle lui avait demandé 'si elle faisait bien attention'. (D, 167-68)

Le rôle que joue cette vieille dame est certainement celui d'une entremetteuse du 20^{e} siècle. En ajoutant à son récit ce personnage, le jeune narrateur pense sans doute mettre l'accent sur l'universalité de son thème d'amour sans mariage et essaie ainsi de s'absoudre de son

sentiment de culpabilité.

La façon burlesque dont Aimery de Béligné fait son entrée dans La Dentellière évoque aussi des sujets de quelques tableaux de Vermeer où la galanterie et la forfanterie des jeunes hommes leur donnent un aspect d'intrus devant le calme imperturbable des jeunes femmes. Cette entrée fait surtout penser à Soldat et jeune femme riant ou les vêtements et la pose du jeune homme sont en désaccord avec la tenue de la jeune femme et avec le milieu:

> Aimery de Béligné se fraya un chemin dans la foule des vilains jusqu'à la grand-rue du bourg, qui s'appelait l'avenue de la Mer. Il portait un pourpoint et des hauts-de-chausses tout blancs. Il tenait de sa senestre, dans un fourreau de cuir (simili) rouge, sa raquette de tennis. Il était perdu dans de bizarres réflexions sur le monde present et sur lui-même, comme l'indique assez son accoutrement. (D, 82)

Lainé met en évidence ici une certaine attitude altière qui se remarque chez Aimery. En faisant allusion à la forfanterie chevaleresque, il extériorise la personnalité de son personnage.

Cet usage nous rappelle la technique de Proust par laquelle il fortifie ses descriptions de personnages en ajoutant des allusions au bon vieux temps représenté dans les tableaux des maîtres d'autrefois. En utilisant cette technique, il donne une autre dimension à ce qu'il raconte, et rehausse ainsi la valeur esthétique et la signification de

ce qu'il décrit. Nous avons vu qu'il semble au narrateur de la Recherche une fois que le Prince de Sagan portait un de ces feutres à plumes de l'ancien régime (RTP II, 720). Il paraît que Lainé, ainsi que Proust, se laisse entraîner quand il s'agit de "personnages de l'histoire" ou, du moins, "personnages de l'histoire mondaine", les descendants d'une grande famille de la noblesse. Je reproduis ici ce passage de la Recherche comme explication, du moins en partie, de l'inclusion de ces détails burlesques dans la présentation d'Aimery de Béligné dans La Dentellière:

> Je revois toute cette sortie, je revois, si ce n'est pas à tort que je la place sur cet escalier, portrait détaché de son cadre, le prince de Sagan, duquel ce dut être la dernière soirée mondaine, se découvrant pour présenter ses hommages à la duchesse, avec une si ample révolution du chapeau haut de forme dans sa main gantée de blanc, qui répondait au gardénia de la boutonnière, qu'on s'étonnait que ce ne fut pas un feutre à plume de l'ancien régime, duquel plusieurs visages ancestraux étaient exactement reproduits dans celui de ce grand seigneur. Il ne resta qu'un peu de temps auprès d'elle, mais ses poses, même d'un instant, suffisaient à composer tout un tableau vivant et comme une scène historique. (RTP II, 720)

Le narrateur de La Dentellière veut aussi composer un tableau vivant

d'une scène historique, en imaginant l'"accoutrement" d'un joueur de tennis être celui d'un jeune noble d'une autre époque pour corser un peu ce qu'il raconte. En utilisant cette technique de Proust, Lainé la ridiculise sans doute un peu, mais il trouve à la fois qu'elle s'insère bien dans un roman moderne pour jouer sur l'ambiguïté du rôle traditionnel de l'oeuvre d'art littéraire de projeter une illusion de la réalité. Lainé est aussi conscient des implications de la fiction d'une oeuvre d'art que Proust et Vermeer.[7]

En effet, les romans de Proust et de Lainé se rapprochent de plusieurs façons qui n'ont que très peu à faire avec Vermeer. On peut dire que les arts plastiques en général font, par exemple, leur empreinte sur les romans de ces deux écrivains presque au même degré, si l'on tient compte de la longueur relative de chacun et de l'influence intermédiaire de l'ouvrage de Proust sur Lainé.

Les niveaux auxquels les arts plastiques jouent leur rôle capital dans ces deux romans sont divers.

Lainé parodie peut-être la technique de Proust, ou bien il est obsédé, ainsi que Proust, par la capacité de la peinture d'arrêter immortellement le temps, ce qui frappe aussi le spectateur d'un tableau de Vermeer. Lainé, lui aussi, aime arrêter l'action de son récit au moments significatifs en utilisant le mot "immobilité" et des métaphores convenables. Voici deux exemples de <u>La Dentellière</u> d'une scène figée, comme dans un tableau:

> Immobilité. La chambre est un musée de cire. (<u>D</u>, 124)

> Le jeune homme et la jeune fille face à face, près de la vitre. Seuls dans le compartiment. La jeune fille, tres droite sur la banquette, les genoux serrés. Comparaît devant le jeune homme, ou bien s'apprête à comparaître. Immobilité de terre cuite. (D, 134)

Lainé attire l'attention du lecteur sur un moment significatif en arrêtant ainsi le mouvement de son récit.

Nous avons vu que les tableaux de Vermeer ont parfois la fonction de "surimpression" dans la Recherche, et aussi dans La Dentellière. C'est-à-dire que l'image d'un tableau de Vermeer vient se placer sur les images evoquées dans la mémoire du narrateur. Les tableaux de peintres autre que Vermeer s'interposent pourtant aussi dans ces deux romans et brouillent l'image gardée dans la mémoire.

Dans la Recherche ce processus se répète à maintes reprises et a été étudié par plusieurs spécialistes. D. Backus, par exemple, voit dans la description du narrateur de la Recherche d'une table desservie un tableau de Chardin intitulé La Raie qui se trouve au Louvre[8]

> Je restais . . . à table pendant qu'on desservait. . . . Depuis que j'en avais vu dans les aquarelles d'Elstir . . . des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé . . . un reste de vin sombre mais scintillant de lumières . . .

> l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier . . . la nappe . . . huîtres . . . la vie profonde des "natures mortes". (RTP II, 869)

Parfois le narrateur fait mention du nom du peintre, comme dans la description de l'intérieur d'un petit magasin de bric-à-brac à Doncières où une bougie projette sa lumière sur une gravure dans l'ombre, "un inestimable Rembrandt" (RTP II, 97). Mais souvent ce sont des passages qui semblent simplement remonter aux toiles bien-connues. P. Jaquillard en a trouvé deux qui font penser aux toiles de Renoir. Une fois il s'agit d'une jeune femme portant une robe Empire et étendue dans une chaise longue (RTP III, 1024) qui rappelle le portrait de Mme de Galia peint à Cannes en 1912 par Renoir. Le passage qui décrit Mme Swann au piano en est un autre exemple:

> Ses belles mains, sortant des manches roses ou blanches, souvent de couleurs très vives, de sa robe de chambre de crêpe de chine, allongeaient leur phalanges sur le piano avec cette même mélancolie qui était dans ses yeux et n'était pas dans son coeur. (RTP I, 529)

Jaquillard remarque combien ce passage est à comparer à la Femme au piano de Renoir.[9]

Proust veut que ses lecteurs méditent la beauté du réel à tous ses niveaux de signification. Voilà pourquoi son narrateur arrête son

regard sur une scène qui le fait penser à un tableau ou au temps lointain. Et inversement, Proust semble aussi vouloir mettre l'art à la portée du monde du quotidien. L'art et la vie, pense-t-il, devraient se compléter mutuellement.

On remarque la même sorte de surimpression dans le roman de Lainé; les passages en question ne suivent pas toujours exactement les indications des toiles auxquelles ils sont à comparer. La première description de Marylène dans La Dentellière, par exemple, rappelle un tableau de Renoir intitulé La Loge:

> Elle aurait chuchoté des choses d'esprit de derrière un éventail, des jumelles de nacre à la main, dans sa loge de l'Opéra. Elle aurait eu les cheveux bruns séparés en deux bandeaux par le milieu. Elle aurait penché l'ivoire de ses épaules nues vers un homme à cravate blanche moussant sur un frac noire, dans un geste d'attention caline dévoilant la naissance des seins mais tempéré par l'élégante pudeur de l'éventail devant la bouche. (D, 39)

Comme dans le tableau de Renoir, le sujet féminin tient ici des jumelles et un éventail et un homme portant un frac noire se penche vers elle. Dans un tableau de Degas, intitulé Un Ballet vu de la loge, une dame tient aussi des jumelles et un éventail, ce dernier étant vraiment devant sa bouche à demie ouverte comme si elle chuchotait. L'homme au frac noir, qui devrait se pencher vers la dame, manque ici, mais celui

qui regarde le tableau a, à sa place, une belle vue de la "naissance des seins".[10]

Une autre fois, une description exotique de Marylène fait penser aux tableaux de Rousseau:

> Elle devait aller au Maroc, Marylène, dans un "club" aux confins du desert. Il y aurait eu des oasis et des mirages, des palmiers, des dromadaires et leur tangage sur les dunes. Elle se serait baignée la nuit. Elle aurait fait l'amour sur la grève, ensuite. Elle aurait connu la grande ivresse dans la nuit sauvage. Du fond de l'Afrique, elle aurait entendu le combat du tigre et du rhinocéros. (D, 67)

La description est naïve parce qu'il n'y a pas de tigres en Afrique, mais Rousseau, lui aussi met un tigre dans un tableau qui semble representer l'Afrique du nord: La Chasse au tigre. L'image de Marylène couchée sur la grève que cette description évoque chez le lecteur fait penser à La Bohémienne endormie de Rousseau. Les images des oasis, des mirages et des dunes font également penser à l'oeuvre de ce peintre de l'exotisme.[11]

Lainé se sert donc de la même technique que Proust, mais peut-être pour d'autres raisons. Il est très conscient de toutes les convenances du roman traditionnel et surtout des techniques utilisées par Proust. Il lui prend cette notion de sur-impression parce qu'il trouve sans doute intéressante l'idée de décrire des personnage d'une manière

détournée et factice. C'est-à-dire qu'il décrit un personnage ou une scène en se reportant aux tableaux plutôt qu'à une expérience vécue. Cette méthode convient bien à la description du monde moderne, surtout des années soixante, où un manque de naturel prédomine. Lainé, comme Proust et Vermeer, veut aussi jouer sur l'ambiguïte du rôle du roman d'offrir de la vraisemblance, et pour cette raison, il fait bon accueil à toute déformation de la réalite, ce qui est nécessairement la représentation des trois dimensions de notre monde sur un plan parfait, un tableau.

L'art entre dans ces deux romans aussi au niveau de l'intrigue. C'est l'occupation de quelques-uns des personnages, tel Elstir dans la Recherche, pour qui c'est la profession. Dans la Recherche, Charlus est "amateur d'art" (RTP II, 967) ainsi qu'Albertine. Dans La Dentellière nous apprenons que le coiffeur Jean-Pierre peint:

> Il vivait dans une grande chambre aménagée en atelier, où il peignait d'imagination des châteaux ou des marines. Comme ça ne ressemblait ni à des châteaux ni à des marines, il écrivait en dessous "château" ou bien "marine", pour les distinguer. (D, 65)

L'artiste Jean-Pierre n'influe pourtant point sur le romancier naissant de La Dentellière, ce qui contraste vivement avec l'influence énorme d'Elstir, et de Charlus à un moindre degré, sur Marcel et sa vocation d'écrire dans la Recherche. Ce manque d'influence d'un artiste peintre sur Aimery aboutit à moins d'accent mis dans La Dentellière sur la

correspondance de tous les arts et sur une philosophie d'esthétique. En tout cas, Laine n'entreprend d'aucune façon de rédiger un manifeste d'esthétique monumental comparable à celui de Proust.

Dans tous les deux romans, où l'art et les artistes jouent un rôle assez important, il s'ensuit que les descriptions qui ne se rapportent pas aux tableaux et aux peintres particuliers prennent tout de même la consistance de peinture. C'est-à-dire qu'il y a une certaine plasticité à remarquer dans les descriptions. Ce trait de style ressort surtout dans la description des éléments qui, d'habitude, n'ont pas de consistance, tel le ciel, le jour, les odeurs, la lumière, les âmes des personnes, et cetera. Les deux romanciers ont tendance à décrire ces éléments, et encore d'autres, de l'environnement de la façon d'un peintre, mais en les peignant avec des mots. C'est peut-être la même obsession qu'avait Vermeer de rassembler tous les éléments du monde dans un plan parfait et de leur donner une consistance homogène.

Dans la Recherche le ciel se voit surtout comme plastique. Après avoir contemplé les toiles d'Elstir, le narrateur, en regardant à travers la fenêtre de sa chambre d'hôtel à Balbec, pense qu'il voit tout un choix de tableaux impressionnistes, suivant l'heure, le jour et la saison. Le ciel lui semble donc comme ayant la même consistance que les autres éléments dans une marine, celle de la peinture (RTP I, 804-05). Tantôt il utilise un vocabulaire propre à la peinture pour préciser la couleur du ciel:

> Le ciel était tout entier fait de ce bleu radieux et un peu pâle. . . , mais tellement uni, tellement profond,

> qu'on sent que le bleu dont il est fait a été employé sans aucun alliage, et avec une si inépuisable richesse qu'on pourrait approfondir de plus en plus sa substance sans rencontrer un atome d'autre chose que ce même bleu. (RTP III, 405-06)

Et tantôt le ciel se compare à une autre substance. Le narrateur de la Recherche dit que c'est "une bande de ciel rouge au-dessus de la mer, compacte et coupante comme de la gelée de viande" (RTP I, 803).

Laine semble trouver cette façon de décrire à son goût. Elle s'insère bien dans un roman qui a déjà un tableau de Vermeer comme Leitmotif. Dans La Dentellière le ciel est donc aussi plastique. Il prend une fois "une teinte de ciment frais" (D, 12), une autre fois il est "de faïence blanche", et la nuit est "une laque noire" (D, 116).

La description du ciel dans La Dentellière évoque une autre fois des nuages de façon intéressante. Ce sont des "gros moellons blancs ou gris" (D, 136). Lorsque le narrateur de la Recherche décrit des nuages il choisit, du moins, un terme de comparaison qui s'accorde bien avec la légéreté de la substance décrite:

> . . . je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes d'ailes qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. (RTP I, 654)

Lainé semble préférer les termes de comparaison les plus disparates. Les concepts les plus difficiles à saisir doivent se soumettre à une comparaison avec des substances lourdes et concrètes.

Le jour, pour prendre un autre exemple, se voit comme un tableau sur lequel la peinture s'entasse: "Le jour était déjà fissuré, ça et là, par les branches noires des plus hauts arbres, et s'effritait sur les futaies ceinturant les prairies" (D, 136). Peut-être que Proust influe sur Lainé ici parce que lui, il trouve que le matin, c'est un tableau (RTP I, 654). Le narrateur de la Recherche remarque que "l'horizon . . . ainsi que dans une toile impressionniste . . . semblait . . . de la même matière [qu'un navire], comme si on n'eût fait que découper sa coque et les cordages . . . dans le bleu vaporeux du ciel" (RTP I, 805).

Dans les deux romans, les narrateurs ont tendance à comprendre les notions les plus éloignées de la matière comme ayant une substance solide. Ce phénomène représente, je crois, un pas de plus vers une vue du monde comme tableau ayant la consistance de la peinture appliquée sur un plan parfait. Le narrateur de la Recherche parle, par exemple de "la solidification et la densité du midi". Il dit aussi que "l'air onctueux avait achevé d'y [dans sa chambre] vernir et d'y isoler l'odeur du lavabo, l'odeur de l'armoire, l'odeur du canapé". De plus, il parle d'"un clair-obscur nacré" (RTP III, 410). Dans La Dentellière le narrateur voit le bonheur et les âmes des personnages comme des substances palpables. Il parle, par exemple, du "cumulo-nimbus du bonheur" (D, 62), de la "rondeur d'âme" de Pomme (D, 48) ou de son "âme en colimaçon" (D, 87).

Il existe dans ces deux romans quelques autres descriptions

bizarres resultant de cette façon de voir le monde, comme un tableau; je veux tirer l'attention ici sur la façon de regarder les corps célestes. Même si nous comprenons aujourd'hui mieux qu'au 16e siècle comment ces corps meuvent dans les cieux et tiennent leur place dans l'espace, il paraît qu'une façon primitive de les voir l'emporte dans les descriptions de ces deux narrateurs parce qu'il faut y avoir recours pour les représenter sur un plan parfait, comme dans un tableau.

Pour le narrateur de la Recherche le soleil a une surface onctueuse comme le jaune d'oeuf et ses métamorphoses s'expliquent en tenant compte des changements que subit un oeuf parce qu'un soleil peint de cette consistance et avec des barbelures dans des tableaux influe sur lui:

> . . . l'oeuf d'or du soleil, comme propulsé par la rupture d'équilibre qu'amènerait au moment de la coagulation un changement de densité, barbelé de flammes comme dans un tableau, creva d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait depuis un moment frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élancer. . . . (RTP II, 1128)

Pour le narrateur de La Dentellière, c'est que les étoiles, quand elles flottent au-dessus de nous, sont sur un seul plan: "on ne voyait pas de manteau d'étoiles resplendir" (D, 116). Et, pour lui, la lune pend devant le "mur" du ciel comme une ampoule: "Le ciel . . . faisait un mur parfaitement lisse où la grosse ampoule de la lune pendait" (D, 12-13). A cause de leur caractère primitif, ces représentations des corps célestes s'inspirent sans doute des peintres tels Van Gogh, Henri

Rousseau ou d'autres qui s'intéressaient à l'art primitif ou symboliste. Car c'était rare qu'un peintre impressionniste ait inclu les corps célestes dans un tableau à l'époque de Proust, par exemple. Et, comme Gombrich l'explique, l'artiste primitif prend des images de la mémoire.[12]

On se demande à quoi sert ce Leitmotif des peintres et des tableaux qui pénètre dans la narration de ces deux romans. Y joue-t-il un rôle important dans chacun? Je veux suggérer qu'en effet ce Leitmotif soit à la base de ce que l'auteur de chacun de ces romans veut communiquer. On arrivera donc à une meilleure compréhension de ce rapport étroit en comparant et contrastant plusieurs éléments que ces deux romans ont en commun.

Dans la Recherche, de même que dans La Dentellière, ces descriptions pictorales représentent, comme nous le savons, des "scènes imaginaires", ce sont de "poétique[s] et vaine[s] image[s] du souvenir et du songe" et ne prétendent pas décrire le monde réel, dit Marcel (RTP II, 1130). Il s'agit d'images gardées dans la mémoire qui se confondent avec les tableaux que le narrateur connaît. La realité dans ces tableaux est nécessairement déformée à cause du problème de la représentation de trois dimensions sur une surface plate. Les tableaux représentent pour Proust cette version déformée de la réalité qu'on garde dans la mémoire. Il parle de

> . . . la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et

de n'être pas perçu par les sens. (RTP I, 427)

Comme nous avons vu dans la première partie de cette étude, c'est exactement cet écart de la réalité qui rend le souvenir intéressant et digne d'une place dans la littérature pour Proust.

Lainé semble s'intéresser autant que Proust au souvenir et à la déformation de la réalité qu'il représente. Aimery de Béligné, en contemplant Pomme, qui prépare le dîner dans sa chambre d'étudiant[13], décide de rompre avec elle. Leur liaison lui semble déjà souvenir et il admet que ce souvenir d'elle qu'il aura ne correspondra pas à la réalité:

> Un jour, le conservateur se souviendrait d'avoir connu, jadis, quand il avait vingt ans, qu'il était presque enfant lui-même, une petite fille à la pauvreté mystérieuse. Il porterait un regard ému sur l'image en lui doucement estompée, stylisée, de leur couple éphémère, impossible. Il se complairait à l'évocation de cet épisode étrange de sa jeunesse, jouissant de ne surtout pas s'y reconnaître complètement. Il ne saurait jamais que ce petit legs du passé, dans la chambre forte des nostalgies (il n'en parlerait à personne, pas même à sa femme), n'aurait peut-être été, finalement, que le produit d'une habile spéculation: un discret carambouillage dans l'honorable et prudente gestion de son destin. (D, 140-41)

Dans La Dentellière le rôle que joue la volonté dans la déformation du souvenir est donc manifeste, de même la mauvaise foi de celui qui parle, Aimery. Il veut oublier sa responsabilité envers la fille et en chérir le souvenir, ce qui ne lui coûtera rien. Le narrateur de la Recherche, par contre, se montre un peu plus sincère et réfléchi et ses analyses sont d'un intérêt plus universel. Le point de départ de ses réflexions est pourtant différent. C'est la vie dans toute sa diversité qu'il médite rétrospectivement, tandis que dans La Dentellière c'est une relation avec une seule fille qui en est le sujet. Il s'ensuit que Marcel découvre une vérité qui semble influer sur Aimery:

> Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absente. (RTP III, 872)

Aimery arrête de se faire une image de Pomme en sa présence et rompt avec elle. Il se rend compte plus tard du plaisir du souvenir et décide d'en faire un roman où il racontera l'histoire de Pomme.

La première partie du chapitre IV de La Dentellière contient le compte rendu d'Aimery de sa liaison avec Pomme, manifestement une déformation de ce qui a déjà été raconté. Aimery décrit leur chambre, par exemple, de façon à souligner le caractère figé et surréaliste du

souvenir:

> Je me souviens parfaitement de cette chambre. C'était dans l'appartement d'une très vieille dame russe, pas loin du Trocadéro. Un sinistre foutoir. Elle n'avait jamais dû refaire les peintures, la vieille Russe. A la longue, les tableaux s'étaient incrustés dans les murs. Les rideaux faisaient corps avec les fenêtres. Ce n'était pas sale, c'était fossilisé. La poussière ne s'en allait plus, c'était comme de la pierre. Il aurait fallu ravaler. J'avais repeint ma chambre en blanc, à même les grumeaux. Ça faisait du torchis. (D, 165)

En dénaturant l'histoire de Pomme déjà racontée et en ajoutant des détails vraiment surréalistes à la description de la chambre, tels les "tableaux encrustés dans les murs", les rideaux qui "faisaient corps avec les fenêtres", la fossilisation, et cetera, le narrateur nous fait penser aux tableaux de Salvador Dali, dont un, soit dit en passant, est une interprétation très originale de La Dentellière de Vermeer.[14] Je crois que Lainé veut mettre l'accent ici sur le grotesque de cette transformation de la réalité. Aimery témoigne d'un manque de sincérité envers Pomme: il la traite en objet et la jette quand il n'en a plus besoin, quand elle devient un fardeau. Il hésite à l'emmener chez ses parents pour les vacances de Noël et veut y aller lui-même. Il rompt donc et garde un souvenir d'elle qui lui permet d'oublier sa responsabilité. Il refoule sa propre culpabilité en disant: "Si

quelqu'un a vraiment souffert, sur le moment de notre départ, c'est-à-dire de la rupture entre la Dentellière et moi, ce doit être la vieille Russe" (D, 169).

Les souvenirs ne sont pourtant pas tous déformés dans La Dentellière. Comme dans la Recherche, l'album de photos contient les souvenirs qui correspondent à la réalité (du roman):

> Voici Pomme dans sa huitième année. . . .
>
> Ici on voit Pomme et sa mère assises côte à côte sur le divan de skaï noir. Elles sont immobiles. Elles ont le même regard blanc dans le même axe: qui pourrait être celui d'un objectif photographique. C'est l'écran de la télévision qui fait une lueur grise où les reliefs des visages s'estompent comme sur une vieille photo d'album. Là, Pomme est en train de lire un magazine. . . . (D, 28)

Cette sorte de souvenir précis effraie Aimery. Quand il reçoit une lettre de la mère de Pomme après leur rupture, il dit que

> C'était comme si j'avais reconnu mon propre visage dans l'album de photographies d'une famille qui me fut étrangère. . . . Mais tout de même, cette lettre signifiait bien que d'une manière ou d'une autre je figurais en personne dans l'album, dans la mémoire de cette famille-là" (D, 170-71)

Même s'il pouvait effacer de sa propre mémoire sa culpabilité envers une fille silencieuse et inoffensive, ses actes vivraient dans la mémoire de celles qu'il avait blessées. Il craint tellement que ça soit le cas qu'il s'imagine (peut-être) une dernière scène avec Pomme où elle lui récite mot par mot tout ce qu'il lui avait dit lors de leur première rencontre. Aimery est "saisi d'un insupportable sentiment de culpabilité" (D, 176).

Cette attitude d'Aimery vis-à-vis de Pomme ressemble enormement à celle de Swann vis-à-vis d'Odette, et, parfois, à celle de Marcel devant les femmes. Très tôt le lecteur se rend compte de l'obsession d'Aimery de nom, de famille et d'histoire. C'est un jeune homme qui vit dans "un ailleurs" qui le rend "un peu étrange". Sa vocation d'être "conservateur en chef d'un grand musée national" (D, 86) rappelle le côté "collectionneur" de Swann.

En effet, ce sont à peu près les mêmes motifs qui poussent ces deux hommes à prendre "possession" de Pomme et d'Odette. Comme Swann, Aimery a un "besoin romantique et cuistre de s'extasier devant de 'belles choses'" (D, 130). Comme Swann, il se croit seul à apprécier la beauté d'une femme d'un milieu socio-culturel inférieur au sien. La découverte de cette beauté dans le cas d'Aimery se compare à l'exhumation d'une statuette par un archéologue (D, 125) de même que la découverte en Odette d'un "chef-d'oeuvre inestimable . . . un exemplaire rarissime" par Swann (RTP I, 224).[15] Aimery et Swann voient dans la femme choisie la ressemblance au sujet d'un tableau d'un grand maître: Odette, c'est la Zippora de Botticelli: Pomme, c'est La Dentellière de Vermeer. Cette

sorte d'amour devrait être classée sous la rubrique de "l'idolâtrie" d'après Marcel parce que l'homme dans chaque cas est coupable d'une idolâtrie des formes de l'art et d'un manque d'esprit créateur.

Swann et Aimery nourissent tous les deux les mêmes regrets en contemplant rétrospectivement leurs liaisons. La plainte de Swann est bien connue:

> Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre! (RTP I, 382)

Aimery s'en fait l'écho, parce que

> Son obsession d'"autre chose" lui faisait prendre pour de l'or une simple pacotille, par terre que nul peut-être ne se serait donner la peine de ramasser. Et le privilege d'être le seul à "voir" véritablement Pomme, grace à quoi Pomme devenait précieuse, se faisait à de certains moments le soupçon mortifiant d'être un benêt, un sot, un puceau en extase devant une petite oie blanche. (D, 127)

Dans les deux romans l'expérience de l'amour mène curieusement Marcel et Aimery à conclure que la satisfaction profonde dans la vie ne s'y trouve pas, mais plutôt dans la pratique de la créativité. Aimery conclut qu'"Il ferait de Pomme ce qu'il en avait rêvé: une oeuvre d'art"

(D, 163). Marcel, au lieu de déchiffrer seulement le visage d'une seule femme, comme le fait Aimery (D, 111), essaie de déchiffrer "ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter des objets matériels" (RTP III, 878). Ici, il parle de la mémoire involontaire, toute la foule de souvenirs qui bombardent le narrateur de la Recherche quand il goûte la madeleine, objet matériel. Il dit que parfois la vie nous communique "en une impression matérielle dont nous pouvons dégager l'esprit". L'interprétation de ces sensations en équivalent spirituel, comme si c'étaient des signes, veut dire faire une oeuvre d'art (RTP III, 878-79). C'est ce qu'il décide de faire lui-même.

Il faut noter la distinction ici entre ces impressions floues que nous donne la mémoire involontaire et les souvenirs déformés délibérément, comme chez Aimery, pour les faire convenir à une image de soi qui ne permettrait pas de souvenir précis. Je crois que c'est une distinction que Lainé veut faire remarquer. Marcel nous dit que l'interprétation des impressions qui nous viennent par la mémoire involontaire, c'est une oeuvre d'art. Aimery appelle aussi son manque de sincérité, son refoulement une oeuvre d'art. Le lecteur de La Dentellière devrait se montrer assez critique pour distinguer le roman de Lainé de celui d'Aimery et décider lequel est l'"ivraie", de même qu'il faut distinguer le tableau de l'artiste dans L'Atelier de Vermeer du tableau de Vermeer.

La conclusion que nous en tirons c'est que dans son roman, Lainé critique les hommes, y compris l'auteur du roman, qui commettent des crimes tels que celui d'Aimery, contre de pauvres petites filles comme Pomme:

> Certes c'était une fille des plus communes. Pour Aimery, pour l'auteur de ces pages, pour la plupart des hommes, ce sont des êtres de rencontre auxquels on s'attache un instant, seulement un instant, parce que la beauté, la paix qu'on y trouve ne sont pas de celles qu'on avait imaginées pour soi: parce qu'elles ne sont pas où l'on s'attendait à les trouver. Et ce sont de pauvres filles. Elles savent elles-mêmes qu'elles sont de pauvres filles. Mais pauvres seulement de ce qu'on n'a pas voulu découvrir en elles. Quel homme n'a pas dans sa vie commis deux ou trois de ces crimes? (D, 146)

Lainé utilise donc le thème de la femme dans les tableaux de Vermeer non seulement pour représenter ce qu'il y a de mystérieux et de durable chez la femme, mais aussi pour mettre l'accent sur une injustice qui se pratique envers elle. Encore plus intéressant que ce thème, est la métaphore pourvue par Proust et dont se sert Lainé, du tableau, pour la déformation du souvenir. De cette déformation de l'expérience vecue, évoluera l'oeuvre d'art, si l'on arrive à en dégager le sens.

Notes

[1] Jean Decock, "Lainé, Pascal. La Dentellière: roman," French Review, 49 (décembre 1975), 300; Michael Tilby trouve le rapport entre l'oeuvre de Proust et celle de Lainé plus intéressant d'après ce qu'il dit dans l'édition de La Dentellière dont il est éditeur, Methuen's Twentieth Century Texts (London: Methuen Educational Ltd., 1981), pp. 128-29, note sur la page 46.

[2] Voir note 6, "Introduction".

[3] Dans Le Bénédicité de Chardin (au Louvre, Paris) il paraît qu'une dame termine de mettre la table; son Retour de l'école (au Louvre) et sa Jeune Gouvernante (National Gallery of Ireland, Dublin) représentent des écolières douées d'une "attendrissante application"; sa Blanchisseuse (Musée de l'Ermitage, Leningrad) tiendrait la place de "lingère" dont parle le narrateur de La Dentellière, ainsi que La Fontaine (Collection Sir Frederick Cook, Londres), "la porteuse d'eau"; Illus. 12, 45, 62, 64 et 75 dans André de Ridder, J. B. S. Chardin, Art et Artistes Français, 96 (Paris: Floury, 1932).

[4] Dans ce contexte il faut considérer ces deux citations de La Femme et ses images (Paris: Stock, 1974):

Car toutes les cultures qui répriment la sexualité

comportent cette ambiguïte: la femme n'a pas de sexe et cependant elle est "le sexe" (ainsi qu'en témoigne notre langage, parlant des personnes "du sexe"). Et l'on ne saurait mieux exprimer que dans cette contradiction le statut d'objet du sexe féminin, l'autre sexe étant, par suite, le sujet: la femme n'a pas de sexe, si ce n'est aux fins de la pénétration par le pénis, qui se réalise alors dans sa fonction de domination et/ou de jouissance. (p. 29)

. . . la femme n'est rien par elle-même, qu'elle existe, qu'elle prend "consistance", qu'elle acquiert son identité seulement dans sa relation avec l'homme. L'homme dont les désirs ou les besoins deviennent l'activité de la ménagère ou le corps de la femme. Eve n'a été créée que pour divertir Adam. L'image de la femme est pour le regard de l'homme. (p. 72)

[5] Voir note 50, chapitre II (Gowing, pp. 52-53) et note 59, chapitre II (Snow, p. 133).

[6] Il dit que

. . . nous pourrons nous assurer que . . . l'ensemble de la presse féminine n'a d'autre fonction, en tous cas d'autre effet que de perpétuer, en l'adaptant seulement au style, à la mode du jour, la mythologie dominante sur

> le sexe féminin. Voila précisément l'un des truchements que nous cherchions entre la "production" de l'imagerie féminine et sa consommation par la masse des femmes, imprégnées des maximes suggerées par les fabricants des produits qui créent ou restaurent en chacune, moyennant argent, "l'Eternel Féminin". (La Femme et ses images, p. 19)

[7] Lainé dit qu'il "oblige le lecteur à se déprendre du récit, celui-ci ne comportant plus l'assertion de véracité propre . . . aux romans traditionnels du 19e siècle," cité dans Jean-Louis Ezine, "Pascal Lainé," Nouvelles Littéraires, 53, no. 2462 (2-8 décembre 1974), 3; Jean Freustié allègue que Lainé lui dit qu'"il refuse . . . d'imposer une vérité métaphysique à ses personnages. . . ." dans "Pascal Lainé: fasciné par la vérité," Nouvel Observateur, no. 524 (25 novembre-1 décembre 1974), 72.

[8] David Backus, "La Leçon d'Elstir et la leçon de Chardin," BSAP, no. 32 (1982), 536-37.

[9] Pierre Jaquillard, "Proust et la peinture," BSAP, no. 9 (1959), 130.

[10] Auguste Renoir, La Loge, Courtauld Institute of Art, Londres; Illus. dans Renoir de Pierre Cabanne et al., Collection Génies et Réalités (Paris: Hachette, 1970), p. 109; Degas, Ballet vu de la loge, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania; Illus. dans Edgar-Hilaire-Germain Degas de Daniel Catton Rich, The Library of Great Painters (New York: Abrams, 1951), p. 106.

[11] Henri Rousseau, La Chasse au Tigre, Columbus Gallery of Fine Arts, Ohio et La Bohémienne endormie, Museum of Modern Art, New York; Illus. dans Henri Rousseau d'André Salmon (Paris: Somogy, 1962), pp. 18, 27.

[12] E. H. Gombrich, Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, vol. 5, Bollingen Series, 35, 2e éd. (1961; New York: Pantheon Books, 1956), p. 23.

[13] Il faut noter que l'adresse de cette chambre, 5 rue Sebastien-Bottin, est la même qu'a l'éditeur de Lainé, Gallimard, ce que remarque aussi Michael Tilby, p. 134, note sur la page no. 96.

[14] Salvador Dali, Etude paranoïaque-critique de la Dentellière de Vermeer, Collection privée; Illus. dans The World of Salvador Dali, de Robert Descharnes, trad. Albert Field, éd. augmentée (1972; London: MacMillan, 1962), p. 55.

[15] A remarquer aussi sont les termes semblables qu'utilise le narrateur de la Recherche pour décrire la découverte de la beauté d'Andrée après la mort d'Albertine: ". . . il me semblait, exhumation inespérée d'une relique inestimable" (RTP III, 546).

BLANK PAGE INSERTED

IV. Conclusion

Nous voyons un rapport singulier entre les trois oeuvres: celle de Vermeer, celle de Proust et celle de Lainé. Il semblerait peut-être un peu forcé de comparer l'oeuvre d'un peintre avec celles de deux romanciers, si l'interdépendance de tous les arts n'impressionnait pas tellement Proust et si le roman de Proust n'influait pas tant sur Lainé. C'est donc premièrement un rapport qui existe dans le temps.

L'oeuvre de Vermeer se comprend dans le contexte de la peinture hollandaise du 17^{e} siècle, quoiqu'elle la dépasse dans sa capacité de transformer "un instant de l'aventure humaine" en "figure d'éternité", si je peux employer la tournure d'André Rousseau.[1]

C'est exactement cet aspect éternel de l'oeuvre de Vermeer qui intéresse Proust et Bergotte, son romancier fictif. La Recherche est le produit de toute une vie de réflexion de la part de Proust sur les arts et leur rapport à la vie. Il s'ensuit que ce roman représente, en quelque sorte, un manifeste d'esthétique en même temps que le récit de la quête d'une vocation dans les arts chez le narrateur où l'oeuvre de Vermeer se trouve souvent incomprise; elle est cependant soutenue par le

narrateur et Bergotte comme quintessence de l'art, un monument superbe destiné à la posterité, surtout à cause de la perfection de style qui s'impose et sa cohérence.

Un tableau de Vermeer ne sert pas seulement de titre du petit roman de Lainé, il détermine aussi l'aspect du personnage principal féminin et le rôle qu'elle y joue. Encore plus significatif est la façon dont l'auteur de La Dentellière a recours au peintre Vermeer et à la peinture à travers l'oeuvre de Marcel Proust. Le grand roman de Proust semble servir d'intermédiaire entre Lainé et Vermeer. Je veux donc conclure en mettant l'accent sur quelques-unes des zones d'accord entre les trois et en montrant comment Lainé profite surtout des découvertes de Proust et essaie en même temps de les adapter à son roman très moderne.

Dans cette étude nous avons insisté sur la découverte de Proust de l'utilité du tableau comme métaphore pour le souvenir, qui est vu comme manifestation altérée de la réalité et qui est à la base de son oeuvre littéraire. C'est-à-dire que pour l'évocation du souvenir, le narrateur de la Recherche a recours au vocabulaire de la peinture et aux méthodes de représentation caractéristiques du tableau. Il se montre aussi obsédé que Vermeer par l'idée de rassembler toute la diversité du monde, du souvenir pour lui, sur un plan parfait. Parfois la composition d'un tableau connu vient se placer sur le souvenir et le brouille, et parfois c'est un tableau de Vermeer.

Lainé prend cette technique de Proust et en fait le Leitmotif de son petit roman. Combien de fois l'image de La Dentellière de Vermeer plane-t-elle dans l'esprit du lecteur? Ou est-ce parfois la version de S. Dali? Car la déformation d'une déformation de la réalité convient

parfois mieux à ce récit qui s'avoue fictif dès le début. Pareil à Proust, mais d'une façon beaucoup plus subtile, Lainé se sert aussi de la métaphore du tableau et des arts plastiques pour évoquer le souvenir, le rêve, toute sorte d'image qui se forme dans l'esprit d'un personnage, ainsi que dans l'esprit du lecteur. Lainé semble être très conscient du pouvoir du romancier d'entraîner son lecteur dans une série de mensonges et il trouve que cette sorte de description rudimentaire qu'est le tableau convient bien à sa conception du lecteur moderne qui devrait interpréter ce qu'il lit comme un musicien "devant un concerto".[2] Il choisit parfois des sujets de tableau qui semblent être peu appropriés au décor des années soixante de son roman, mais qui fournissent des couches de culture et de psychologie à ses personnages de façon intéressante. Comme Proust, Lainé juxtapose, lui aussi, deux sortes de souvenir en utilisant les métaphores du tableau et de la photo. La photo représente dans les deux cas le souvenir précis qui ne cède ni devant le rêve ni devant le refoulement.

Dans les oeuvres de Vermeer, Proust et Lainé, il s'agit de la quête d'une vocation. Et dans les trois cas, le chemin passe par la femme. Vermeer, comme nous avons vu, semble chercher le moyen par lequel il se sentirait le plus à l'aise en représentant le rapport entre les sexes, son idée fixe. Il semble se rendre compte finalement que les attentions que l'homme prête à la femme sont parallèles à celles que le peintre prête à son modèle; Vermeer accepte joyeusement le rôle de représenter la femme en tant que symbole de la vie, d'après notre interprétation de ses tableaux l'Atelier et La Vue de Delft.[3]

Le narrateur de la Recherche apprécie également la valeur de la

femme pour l'oeuvre d'art. Il dit:

> La valeur objective des arts est peu de chose en cela: ce qu'il s'agit de faire sortir, d'amener à la lumière, ce sont nos sentiments, nos passions, c'est-à-dire les passions, les sentiments de tous. Une femme dont nous avons besoin, qui nous fait souffrir, tire de nous des séries de sentiments autrement profonds, autrement vitaux qu'un homme supérieur qui nous intéresse. . . . Il faut que dans le bonheur nous formions des liens bien doux et bien forts de confiance et d'attachement pour que leur rupture nous cause le déchirement si précieux qui s'appelle le malheur. (RTP III, 907)

Et nous voyons en effet que dans le roman de Proust, il s'agit de plusieurs femmes qui font souffrir le narrateur, par exemple, sa mère, Gilberte et Albertine. Même les souffrances de Swann en ce qui concerne Odette peuvent être considérées comme précurseur de l'amour du narrateur pour Albertine. A la fin du roman, le narrateur se rend compte que le souvenir de ces souffrances qu'on rencontre dans la vie, c'est l'étoffe d'un roman, d'une oeuvre d'art, si l'on réussit à en "dégager l'esprit" (voir RTP III, 879).

En lisant le roman de Lainé, le lecteur se sent un peu confus quant au récit. Comme Lainé lui-même l'a voulu, on se demande "Qui a rêvé cela?"[4] On se sent néanmoins entraîné par le récit à cause de la présence de la jeune femme silencieuse qui en est "le sujet", comme le

remarque P. Jaccottet.[5] Encore une fois l'amour s'avoue problématique: ce sont les différences socio-culturelles qui aliènent les amoureux à la fin et qui effectuent leur rupture. Les sentiments de culpabilité d'Aimery vis-à-vis de Pomme, conjointement avec son désir de la réduire à sa merci, l'amènent à la décision de faire d'elle une oeuvre d'art. L'acte créateur devient donc une sorte d'expiation et d'assujetissement à la fois.

La raison d'être d'une oeuvre d'art semble donc changer à travers les siècles depuis Vermeer jusqu'à Lainé, même si son sujet reste le même: la femme, qui représente la vie pour ces trois artistes à cause de sa fonction de pourvoir à l'homme et le bonheur et le malheur. Même Lainé avoue que l'"amour est la chose la plus importante de l'existence".[6] Mais la joie de la représentation du monde dans le but de le faire revivre, comme on voit dans l'oeuvre de Vermeer, et l'effort pour "dégager l'esprit" des souvenirs flous qui nous viennent par la mémoire involontaire, comme on voit dans la Recherche, cèdent la place à une déformation volontaire des souvenirs qui rongent la mauvaise conscience de l'homme moderne, comme nous voyons chez Aimery dans La Dentellière.

Il faut pourtant se mettre en garde et ne pas se laisser duper par des "célibataires de l'art", comme Swann et Aimery, qui n'ont pas le courage de regarder leur propre vie, mais qui sont "exaltés à propos des oeuvres d'art" et "n'extraient rien de leur impression" (RTP III. 891-92).[7] Aimery essaie d'en extraire un peu dans un petit passage au début du quatrième chapitre de La Dentellière où il fait de Pomme "une oeuvre d'art". Quoiqu'il apprécie la beauté de Pomme, il se trouve

incapable de rectifier son erreur. Il manque aussi le courage d'analyser et de critiquer sa propre conduite vis-à-vis d'elle. Aimery n'est pourtant pas "l'auteur de ces pages" (D, 146); et celui qui l'est, a réussi, comme le narrateur de la Recherche et l'artiste de l'Atelier, à regarder avec un oeil critique sa propre vie, et à en dégager le sens. Il fait luire l'heroïne de La Dentellière comme si elle était couverte de pointillés dans un tableau de Vermeer, parce que lui, il la peint avec "la substance transparente de ses minutes les meilleures". Proust dit que "c'est de ces gouttes de lumière cimentées que sont faits le style et la fable d'un livre".[8]

Notes

[1] André Rousseau, "De Vermeer à Proust," Le Figaro Littéraire, 7, no. 342 (le 8 novembre).

[2] Gérard Guillot, "Pascal Lainé: de la philosophie à la broderie romanesque," Figaro (19 novembre 1974), 28.

[3] Voir pp. 57, 59 et 65 de cette étude et Alpers, pp. 166-68.

[4] Interview avec Jean-Louis Ezine, "Pascal Lainé," Nouvelles Littéraires, 53, no. 2462 (28 décembre 1974), 3.

[5] Philippe Jaccottet, "Pascal Lainé: La Dentellière," Nouvelle Revue Française, no. 258 (juin 1974), 101.

[6] Cité dans Françoise Jaudel, "L'Aliénation reçoit le Goncourt," Paris-Match, 133 (30 novembre 1974), 12.

[7] J. T. Johnson, Jr. met l'accent sur la différence entre les "célibataires d'art" dans la Recherche, comme Charlus et Swann, et le vrai artiste, Elstir. Dans The Painter and his Art in the Works of Marcel Proust, il dit:

> As Swann loves in Odette the image of a work of art, so Charlus, enraptured by a passing Senegalese, finds delight in this concrete manifestation of Oriental art . . . . As we have already seen, Swann, lost through his

idolatry and blinded by heterosexual love, fails to bring his artistic gifts to fruition. Charlus is in many respects the counterpart of Swann, for although he has the gifts that would enable him to become a great artist, his idolatry and vice divert him from art. And thus, because they fail really to espouse art, Swann and Charlus emerge as the great but tragically lonely 'célibataires de l'Art' of A la recherche du temps perdu. (Diss. University of Wisconsin 1964, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1964, pp. 268-69.)

[8] Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles, éds. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1971), 309.

Bibliographie

Livres consultés:

Alpers, Svetlana. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.

Bianconi, Piero, documentation. Tout l'oeuvre peint de Vermeer. Intro. René Huyghe. Trad. Simone Darses. Les Classiques de l'Art. Paris: Flammarion, 1968.

Blum, André. Vermeer et Thoré-Bürger. Genève: Mont-Blanc, 1946.

Chernowitz, Maurice. Proust and Painting. New York: International Univ. Press, 1945.

Cabanne, Pierre, et al. Renoir. Collection Génies et Réalités. Paris: Hachette, 1970.

Descharnes, Robert. The World of Salvador Dali. Trad. Albert Field. Ed. augmentée, 1972; London: MacMillan, 1962.

Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.

Gombrich, E. H. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. 2e éd. rév. Bollingen Series,

35, no. 5. New York: Pantheon Books, 1961.

Gowing, Lawrence. Vermeer. 2e éd. New York: Harper and Row, 1970.

Johnson, J. T., Jr. The Painter and his Art in the works of Marcel Proust. Diss. University of Wisconsin 1964. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1964.

Koning, Hans, et les éditeurs des livres Time-Life. The World of Vermeer. Time-Life Library of Art. 1977; rp. Alexandra, Virginia: Time-Life Books, 1967.

Lainé, Pascal. La Dentellière. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1974.

----------. La Femme et ses images. Paris: Stock, 1974.

Malraux, André. A la Recherche de Marcel Proust. Paris: Hachette, 1949.

Monnin-Hornung, Juliette. Proust et la peinture. Genève: Droz, 1951.

Painter, George. Marcel Proust: a Biography. Vol. II. London: Chatto and Windus, 1959.

Proust, Marcel. A la Recherche du temps perdu. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1954.

----------. Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Eds. Pierre Clarac et Yves Sandre. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1971.

----------. Correspondance générale de Marcel Proust. Vols. IV et V. Eds. Robert Proust et Paul Brach. Paris: Plon, 1955.

Rich, Daniel Catton. Edgar-Hilaire-Germain Degas. The Library of Great Painters. New York: Abrams, 1951.

Ridder, André de. J. B. S. Chardin. Art et Artistes Français, 96. Paris: Floury, 1932.

Salmon, André. Henri Rousseau. Paris: Somogy, 1962.

Snow, Edward. A Study of Vermeer. London: Univ. of California Press, 1979.

Swillens, P. T. A. Johannes Vermeer: Painter of Delft 1632-75. Trad. C. M. Breuning-Williamson. Utrecht: Spectrum, 1950.

Tilby, Michael, éd. La Dentellière de Pascal Lainé. Methuen's Twentieth Century Texts. London: Methuen Educational Ltd., 1981.

Vries, A. B. de. Jan Vermeer van Delft. (Trad. inconnu.) Basel: Holbein-Verlag, 1945.

Articles consultés:

Backus, David. "La Leçon d'Elstir et la leçon de Chardin." BSAP, no. 32 (1982), 535-39.

Bree, Germaine. "L'Eglise de Combray: présence de Vermeer." Revue d'Histoire littéraire de la France, 71 (1971), 965-71.

Decock, Jean. "Lainé, Pascal. La Dentellière: roman." French Review, 49 (décembre 1975), 300-01.

Ezine, Jean-Louis. "Pascal Lainé." Nouvelles Littéraires, 53, no. 2462 (2-8 décembre 1974), 3.

Festa-McCormick, Diana. "Proustian Canvases in Itinerant Frames." Symposium, 36 (printemps 1982), 14-29.

Freustié, Jean. "Pascal Lainé: fasciné par la vérité." Nouvel Observateur, no. 524 (25 novembre-1 décembre 1974), 72.

Guillot, Gérard. "Pascal Lainé: de la philosophie à la broderie romanesque." Le Figaro (19 novembre 1974), 28.

Huyghe, René. "Affinités électives: Vermeer et Proust." L'Amour de l'Art, 17 (1 janvier 1936), 7-15.

Jaccottet, Philippe. "Pascal Lainé: La Dentellière." Nouvelle Revue Française, no. 258 (juin 1974), 101.

Jaquillard, Pierre. "Proust et la peinture." BSAP, no. 9 (1959), 126-33.

Jaudel, Françoise. "L'Aliénation reçoit le Goncourt." Paris-Match, 1331 (30. novembre 1974), 12.

Rousseau, André. "De Vermeer à Proust." Le Figaro Littéraire, 7, no. 342 (le 8 novembre).

Sündig, Brigitte. "Pascal Lainé: Die Spitzenklöpplerin." Die Weimarer Beiträge, 22, 7 (1976), 154-65.

Wakefield, David F. "Art Historians and Art Critics - VII: Proust and the Visual Arts." The Burlington Magazine (May 1970), 291-96.